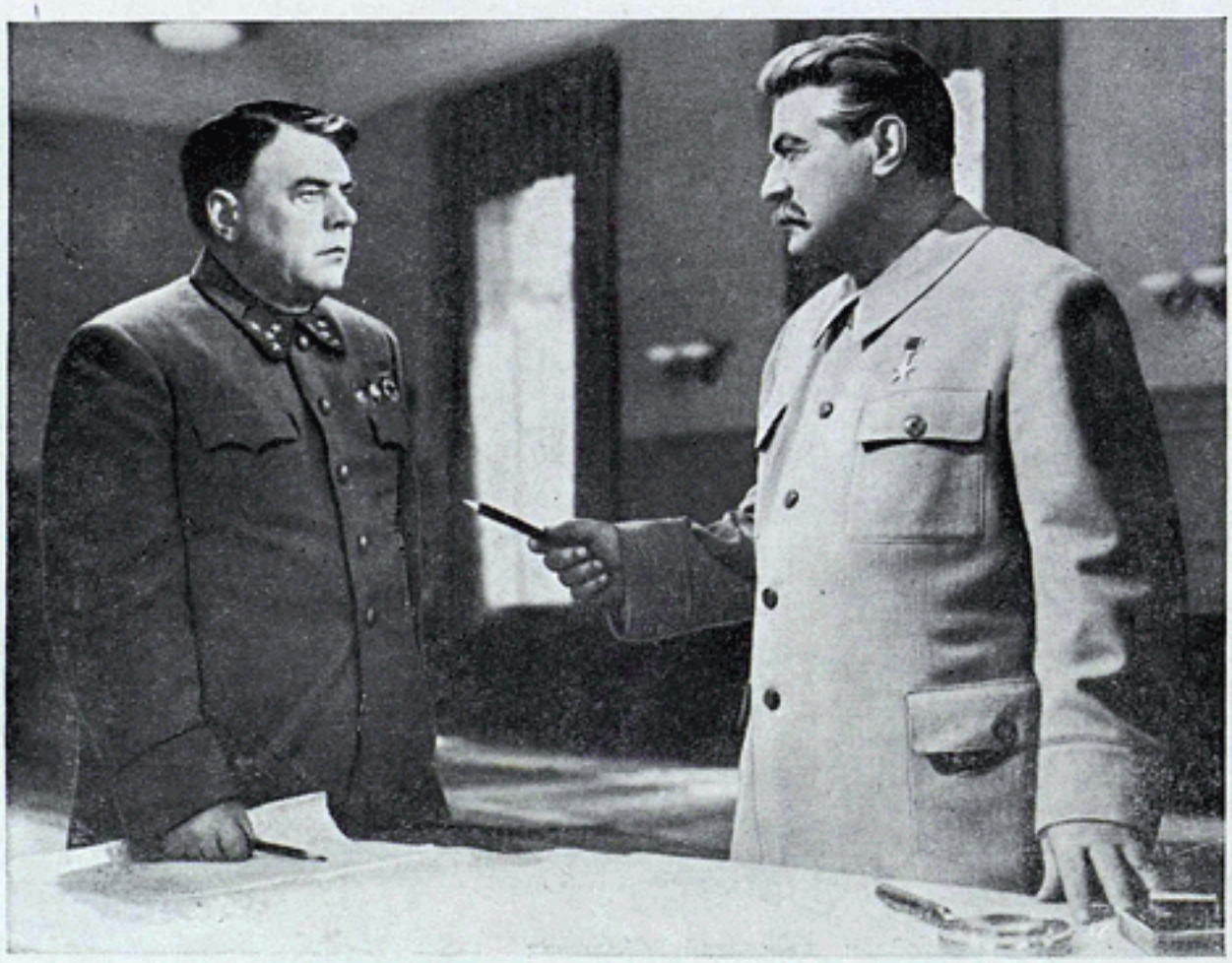
ИСКУССТВО КИНО



3
1949

А. С. Пушкин

1799 — 1837

1949
МАЙ—ИЮНЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 3
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ВЕЛИКИЕ ТРАДИЦИИ

С чувством глубочайшей любви и уважения отмечает многонациональная советская родина 150-летие со дня рождения А. С. Пушкина.

Пушкин — гордость и слава русской культуры. Его значение для нашей общественной мысли, для художественной литературы и искусства в целом — огромно. Сам поэт, обращаясь к угнетенным народам тогдашней России, писал:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Вот уже более века имя Пушкина прочно живет в культуре нашей великой отчизны. Более века его творческое наследие помогает делу народного просвещения, воспитывает вкус, любовь к литературе, к родной стране.

Со все большей силой звучат слова Белинского о том, что «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества».

И действительно, со смертью Пушкина жизнь величайшего из русских поэтов не кончилась, не прекратилось воздействие его гения на умы и чувства людей. Сам поэт, предвидя это, писал в том же стихотворении «Памятник»:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.
Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк, сущий в ней язык.

Правящая клика дворянско-крепостнической России ненавидела и боялась Пушкина. Она использовала все рычаги своей диктатуры, все окольные и прямые пути для травли, а затем — злодейского убийства поэта. Но и окруженный черной стеной злословия и ненависти, Пушкин продолжал свое движение в русле тогдашней русской демократии, все глубже осознавая свою духовную, кровную связь с народом.

Таким он дошел до нас, став одним из самых любимых и близких гениев прошлого, нашей национальной гордостью, необходимым элементом нашей общенародной социалистической культуры.

Нам близок и дорог радостный, жизнеутверждающий гений Пушкина. Его совершенные, гармонические создания никогда не перестанут доставлять нам глубокую эстетическую радость. Они несут высокое горение мысли и сердца тысячам и миллионам свободных советских людей.

Мы чтим память Пушкина как великого поэта и гражданина своей родины, в мрачные годы самодержавия и крепостничества поднявшего свой голос против тиранов и поработителей за честь и свободу угнетенных народов, за честь и свободу России.

Пушкин никогда не переставал быть выразителем благородных идей свободы, гуманности, патриотической любви к родине и своему народу в тот век, когда царская Россия была страной крепостнической диктатуры, жестокой тюрьмой народов.

Он с болью и гневом писал о современной ему крепостнической государственности:

Увы! куда не брошу взор —
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы;
Везде неправедная власть
В сгущенной мгле предрассуждений
Воссела — рабства грозный гений
И славы роковая страсть.

И поэт в своей политической лирике, клеймя тиранию самодержавной России, звал угнетенные народы к возмущению, предсказывал гибель тиранам и угнетателям:

Тираны мира! трепещите!
А вы мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Все более зрело ненавидя дворянскую деспотию и царя, именно к народу обращал Пушкин свои общественные надежды и творческие замыслы.

Пушкин действительно был одним из величайших гуманистов и просветителей первой трети прошлого века. За непреклонное вольнолюбие, за проповедь разума и «прав человека и гражданина» в такое время, когда эти права попирались крепостнической деспотией Александра, а затем Николая Палкина, за глубоко полезную просветительную деятельность в интересах народа, — именно за все это считал возможным сам Пушкин остаться надолго в памяти лучших людей своей родины.

Вместе с декабристами он помог пробуждению народного самосознания, подготовил почву для деятельности Белинского и Герцена, для непримиримой борьбы за права народа таких людей, как Добролюбов и Чернышевский.

Но не только в этом значение Пушкина. Он зачинатель и гениальный представитель новой русской литературы. Именно с Пушкина начинается ее поистине поразительная история; именами Лермонтова, Гоголя, Герцена, Тургенева, Некрасова, Гончарова, Островского, Щедрина, Толстого, Чехова она выдвинулась на первое место в ряду литератур всех стран мира.

Своим творчеством Пушкин показал, какой могучий творческий гений таится в недрах нашего народа. Он заставил и лучших людей тогдашнего Запада с надеждой и восхищением приглядеться к нашей стране, еще задавленной при Пушкине крепостнической деспотией, но таящей в себе неисчерпаемые источники гения и прогресса.

Недаром Маркс изучал русский язык и с наслаждением читал Пушкина.

О себе Пушкин однажды сказал своему другу Дельвигу: «Я ударил об наковальню русского языка, и вышел стих, — и все начали писать хорошо...»

И действительно, роль Пушкина в поэзии, в создании нашего литературного языка — огромна. Опираясь на язык народа, изучая жизнь, творчество, говор трудящихся масс своего времени, преодолевая «ограниченный круг языка условленного, избранного», то-есть дворянского, поэт смог поднять язык народа до такой культурной высоты, что и до сих пор язык поэзии Пушкина является образцом русского литературного языка.

«В зрелой словесности, — писал он в 1828 году, — приходит время, когда умы, наскучa однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию», — к «прелести нагой простоты». И эта «прелесть нагой простоты» в поэзии Пушкина дорога и близка нам.

Наконец, творчество Пушкина — это неисчерпаемый источник культуры, эстетического наслаждения и радости. Его создания, волнующие не только своим содержанием, но и законченностью художественной формы, утончают и усложняют наши разум и чувства, углубляют наши представления о прекрасном в природе, в искусстве, в человеке.

Создания Пушкина всегда будут являться не только великим культурным памятником прошлого, но и живым орудием воспитания и образования масс в духе ненависти к угнетению и эксплоатации человека человеком, в духе любви и уважения к человеческому и народному достоинству, и это особенно дорого нам, людям великой Сталинской эпохи, первым представителям счастливого социалистического человечества.

Советское искусство по праву и до конца наследует великие ценности старой русской культуры.

Гении русского прошлого, среди имен которых товарищ Сталин в своей исторической речи 6 ноября 1941 года назвал бессмертное имя Пушкина, близки и дороги советскому народу. Кровные узы духовного и социального родства неразрывно связывают их с нами. Ибо мы помним мудрое указание В. И. Ленина на то, что в условиях старого общества в каждой нации есть две нации, в каждой национальной культуре, в том числе и в старой русской культуре, есть две культуры. С одной стороны, это нация и культура помещиков и царей, капиталистов и кулаков, клики эксплоататоров и врагов народа, которым в прошлом служили, как верные псы, нищие духом булгарины и буренины, мережковские и савинковы. С другой стороны, народ, то-есть собственно нация, русская нация, духовную силу и социальные интересы которой в разное время по-разному, но всегда гениально и вдохновенно выражали в своих бессмертных творениях и борьбе такие гиганты, как Пушкин и Лермонтов, Герцен и Белинский, Некрасов и Чернышевский, Толстой и Чехов, Горький и Маяковский — наша гордость и наша слава.

Каждый из них гениально выразил тот или иной этап в духовном развитии нашей родины, ту или иную сторону национального духа, жизни и чаяний нашего народа; именно из этой кровной связи великих деятелей русского искусства и русской общественной мысли с народом и родилась их творческая сила, выросли их традиции и заветы, прежде всего — стремление к правде, к реалистической полноте и великому творческому демократизму содержания и формы их гениальных произведений.

Советское искусство, в том числе и кино, своими корнями уходит в эту почву. Великие традиции народности и реализма, кровная связь с духовным богатством трудящихся масс, гражданственное служение передовым интересам времени, патриотическое чувство народной гордости, глубокий интерес к решению судеб всего человечества — именно это все завещано нам гениальными представителями русского классического искусства. Именно это и вошло как составная часть в творческий обиход искусства социалистического реализма. Не выдуманные космополитами влияния зарубежных «авторитетов», а великие традиции русской классики, в том числе Пушкина, лежат в основе художественной культуры советского кино — искусства новаторского, глубоко народного и патриотического, искусства высокой идейности, коммунистической целеустремленности, совершенной и самобытной, глубоко народной и содержательной художественной формы.

На этом пути советского киноискусства творчество Пушкина занимает почетное место.

Недаром так постоянно внимание деятелей кино к жизни и творчеству великого поэта. За тридцать последних лет советская кинематография неоднократно обращалась к образам и сюжетам пушкинских сказок, повестей и поэм. Не раз и образ самого поэта вдохновлял советских кинематографистов, хотя великая сложность задачи не всегда приводила к нужному результату.

Пушкин велик и бессмертен. Он вечно с нами. Он входит в нашу культуру, «как живой с живыми говоря». И деятели советского кино возлагают у подножья памятника поэту венок своей признательности и любви, так же, как это делает в памятные дни 150-летия со дня рождения Пушкина весь советский народ.

Л. Погожева

ПУШКИНСКИЕ ЗАВЕТЫ

I

Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное».

Глубина и значение этих замечательных слов Белинского с особой силой воспринимаются именно нами, советскими людьми, и именно в наше, советское время, когда пушкинское творчество раскрылось в истинном свете, а облик поэта предстал перед нами живым и полным великого значения. Когда Маяковский в стихотворении «Юбилейное» взволнованно заявил о своей любви к вечно живому Пушкину, он заявил это от имени всей советской эпохи, от имени искусства, наследующего лучшие традиции искусства прошлого.

При всем многообразии и широте значения творчества Пушкина для русского искусства и литературы в дореволюционный период все же это значение не могло выразиться в полной мере, ибо великий народный поэт во всей своей гениальности мог раскрыться только великому освобожденному народу.

Чем же и как, в какой степени и какими сторонами своего творчества, своих эстетических взглядов великий Пушкин связан с нашей эпохой? Почему он дорог нам как вечно живой и близкий по духу художник, чье творчество не потеряло с годами своей удивительной силы и свежести? Почему произведения Пушкина так вросли в нашу жизнь, что являются достоянием не только художественной литературы, но и всей советской культуры, источником наслаждения, формирования вкуса, орудием борьбы?

Успешное установление прочных связей между традициями пушкинского творчества и некоторыми важнейшими принципами советского искусства стало возможным благодаря тому, что наша теория в целом, советское пушкиноведение в частности, сбросила висевший десятилетиями груз ошибочных толкований творчества Пушкина, отмела с подножия памятника поэту разный хлам и фальшивые бумажные венки, иногда отравленные ядовитым смыслом — стремлением исказить содержание творчества и духовный облик великого поэта.

Пушкинский гений не был понят и правильно оценен современной ему критикой. Напомним, что Надеждин, Полевой, Катенин, не говоря уже о Булгарине, отрицали, например, значение трагедии «Борис Годунов», мелочно нападали на последние главы «Евгения Онегина», называли фарсами изумительные «Повести Белкина». Позднее либеральные критики 50-х годов — Анненков, Дружинин, Дудушкин — пытались представить Пушкина апологетом теории «чистого искусства».

Антиисторичны, тенденциозны были статьи Д. Писарева о Пушкине.

В 80-х годах Достоевский, вслед за Ап. Григорьевым, провозгласил Пушкина апостолом всепримиряющего смирения, проповедником христиански-славянофильской идеи, исказив тем самым истинную сущность пушкинского свободолюбивого творчества.

Теоретики и практики символизма — Вл. Соловьев, Розанов, Мережковский, Белый, Минский — «восхваляли» Пушкина за «бесстрастное принятие добра и зла», за «демоническое», «инфернальное» начало, якобы содержащееся в «Египетских ночах» и «Пире во время чумы». Символисты объявили Пушкина индивидуалистом, бунтарем против культуры, предшественником декаданса.

И над всем этим хламом лженаучных толкований возвышались в прошлом одиннадцать блестящих статей Белинского, Чернышевского и Герцена. Эти статьи и сейчас имеют для понимания некоторых сторон творчества Пушкина огромное, непреходящее значение.

В нашем пушкиноведении было немало ошибочных, даже порочных теорий о творчестве Пушкина. Достаточно указать хотя бы на работы Десницкого или Цейтлина, подходивших к творчеству поэта с вульгарно социалогических позиций; на формалистические работы Жирмунского и Томашевского, где Пушкин последовательно объявлялся учеником Вольтера, Парни, Байрона, Вальтера Скотта, Лафонтена, Шекспира и т. д. Антипатриотические работы этих «теоретиков» принесли огромный вред советскому пушкиноведению, а значит—и советской культуре в целом.

Однако советское пушкиноведение может гордиться тем, что именно ему в борьбе и полемике с ошибочными взглядами удалось раскрыть истинное историческое значение Пушкина, установить связь творчества поэта с политическими идеями декабризма, показать народность его поэзии. Большую положительную роль в этом деле сыграли статьи Горького и Луначарского, а затем Еголина, Бельчикова, Мейлаха, Бродского, Благого, Нечкиной и других.

О значении творчества Пушкина для нас писалось немало. Однако вопрос о преемственности творчества Пушкина и творчества других писателей-классиков раскрывался главным образом в установлении тематических связей между отдельными произведениями Пушкина, с одной стороны, и произведениями Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Толстого — с другой, или между произведениями этих писателей и отдельными произведениями советской литературы. Однако установлением влияния Пушкина на творчество писателей XIX или XX века тема преемственности отнюдь не исчерпывается. Ибо дело не только в совпадении образов или в развитии пушкинских замыслов. Главный интерес представляет иное, а именно: определение пушкинских традиций, то-есть анализ развития в передовой русской литературе, а затем и в советской литературе пушкинских взглядов на природу и назначение искусства, анализ преемственности некоторых основных принципов пушкинской драматургии, прозы и лирики.

2

Основоположник русского реализма, Пушкин был не только гениальным поэтом, но и глубоким мыслителем. И хотя он не оставил нам цельного и стройного изложения своей эстетической системы, однако высказанные им в ряде работ отдельные эстетические суждения имеют в целом глубоко продуманный систематический характер. Так, раздумывая над проблемами драматургии, Пушкин в 1825 году, в пору работы над «Борисом Годуновым», высказывает чрезвычайно интересные мысли о природе драмы и театра. Он требует от всех видов искусства прежде всего содержательности, жизненности и правды. Он выражает свою решительную неудовлетворенность драматургией классицизма, а также условностью, неправдоподобием современного ему сценического искусства, характерного приверженностью к классицизму, надуманностью традиционных сюжетов.

«Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические, а из сочинений драматических— трагедии», — писал Пушкин по этому поводу. И далее добавлял: «Какой чорт правдоподобие может быть в зале, из коих одна часть занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках».

Полемизируя с классической драматургией и в равной мере романтической эстетикой Байрона, покоящейся на принципах субъективизма, Пушкин пишет «Бориса Годунова» — драму политическую и историческую как произведение осознанно новаторское. О сущности этого новаторства Пушкин сам писал в заметках 1825 года, а позднее, в 1830 году, в неоконченной статье «О народной драме и «Марфе Посаднице» Погодина». Пушкин говорит там о своем намерении «облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории», создать произведение, в котором все было бы исторически правдиво, в котором отсутствовал бы традиционный сюжет, не было бы никакой группировки событий возле одного героя, были бы нарушены классические правила— единства места и времени.

Пушкин требовал от драматического писателя изображения «истины страстей, правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Он решительно осуждал стремление строить сюжет драмы на мелочных интригах. Пушкин написал драму «Борис Годунов» свободно и широко, как ряд исторических сцен, которые с точностью летописца он датирует определенными годами, строя конфликт, непосредственно почерпнутый из жизни, то-есть создавая для своего времени драматическое произведение совершенно нового типа.

Новаторский характер драмы «Борис Годунов» не был понят современниками Пушкина. Даже Белинский находил в ней «массу несовершенств». Однако любопытно, что именно тот же Белинский, критикуя «Бориса Годунова», высказал одновременно и самую верную мысль об особенностях этого гениального произведения. Белинский писал: «Борис Годунов» Пушкина совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме». В другом месте Белинский упоминает о «Борисе Годунове» как об эпической драме. Это — точная и важная характеристика «Бориса Годунова». Ибо в самом деле, уничтожая иерархию литературных жанров и литературных родов, стремясь к правдивому, объективно точному историческому повествованию, Пушкин действительно разрушил господствовавшие в дворянской литературе каноны классической драматургии, слил воедино эпическое и драматическое начало, поэзию и прозу, создал драму нового, реалистического типа, полную правды и жизни.

Гениальная смелость пушкинского драматического творчества не скоро нашла себе продолжение и развитие. «Борис Годунов» долго был одиноким и совершенно оригинальным произведением в истории русской литературы. Если после Пушкина русская классическая драматургия и достигла огромных высот в создании социально-психологической и бытовой драмы, то историческая драматургия все еще оставалась ее слабым местом. Среди исторических произведений в XIX веке в сущности нет драмы, которая была бы достойна считаться продолжением и развитием драматических принципов творчества Пушкина, выраженных им в «Борисе Годунове». Это относится и к ярким своеобразным историческим драмам А. Н. Островского и А. К. Толстого.

Великие традиции исторической драматургии Пушкина в новом содержании и форме воскресли лишь в советской исторической драматургии и в советском историческом романе, в первую очередь и ярче всего в творчестве А. Н. Толстого. Историзм романа Алексея Толстого «Петр I» — это историзм пушкинского качества. Самый образ Петра, созданный Алексеем Толстым, несомненно, имеет источником образ Петра, созданный Пушкиным в «Арапе Петра Великого», «Полтаве», «Медном всаднике» и ряде стихотворений. В пушкинском образе Петра наш современник Толстой нашел скрещение важнейших идей, вдохновивших его при создании драмы «Петр I», а затем и романа.

Конечно, пушкинские традиции получили в пьесе и романе Толстого принципиально новое, соответствующее новой эпохе и социалистическому мировоззрению, раскрытие. Но в своей исторической драме «Петр I» и в одноименном романе, а затем и в драматической повести «Иван Грозный» Алексей Толстой, осуществляя требования марксистской эстетики, одновременно осуществил и требование Пушкина, предъявленное им к драматургии, которая, по мнению Пушкина, как мы помним, должна строить свои конфликты не на случайном и частном, а на судьбах народных, судьбах человеческих, искать не правдоподобия, а большой исторической правды.

Таким образом, советский исторический роман и советская историческая драма, в том числе и кинороман и кинодрама, могут считать себя преемниками определенных пушкинских традиций, так как они всегда черпают мотивы и сюжеты не в мелочных индивидуальных прихотях личной жизни героя, как говорил Энгельс, а в том историческом и главном, что составляет смысл его государственной деятельности. Именно в советском искусстве и осуществилось предсказание Энгельса о будущем искусстве, в котором достигнуто полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла.

«Борис Годунов» был первой подлинно народной исторической драмой, в которой народ был показан творцом исторического процесса. Советская историческая драма в своем развитии восприняла эти черты пушкинской драматургии, унаследовала присущую ей смелость и оригинальность идейных и жанровых решений, что не мешает ей быть, конечно, принципиально новым явлением на том пути, который начат великим Пушкиным. Нет сомнений, что наша советская историческая драматургия, наш советский исторический роман достигли такой высоты, до которой не поднимались и не могли подняться исторические роман и драма до революции. Отмечая это, Горький писал: «...у нас создан подлинный и высокохудожественный исторический роман».

Обладая социалистическим мировоззрением, рассматривая трудящиеся массы как подлинных творцов истории, коренным образом переоценивая прошлое, советские писатели впервые в истинном виде и полноте осветили крупнейшие этапы исторической жизни России и входящих в нее народов, историю ее освободительной борьбы, рассказали о Болотникове, Разине, Пугачеве, декабристах, революционных демократах, начале пролетарского революционного движения, мировой войне, Октябрьской социалистической революции, Великой Отечественной войне.

Изображение великих деятелей русской культуры — Ломоносова, Пушкина, Лермонтова, Чернышевского и др.— породило в нашем искусстве своеобразное ответвление жанра — советскую историко-биографическую драму.

Особенных успехов на этом пути достигло советское киноискусство, создавшее серию блестящих исторических и историко-биографических полотен: «Петр I», «Суворов», «Кутузов», «Нахимов», «Пирогов», «Павлов», «Мичурин» и другие. В этих фильмах ярко и образно выразилась наиболее существенная идея советского искусства — идея патриотическая. В них мы отчетливо видим наличие неумирающих творческих принципов Пушкина, созвучного нам своим свободолюбием, патриотизмом, жизнерадостностью, чувством глубокого уважения к личности мыслящего, передового человека, верой в человеческий разум. Начатое Пушкиным преодоление условностей жанра драмы — соединение эпического и драматического—стало характерной чертой именно нашего советского искусства, и особенно советского киноискусства, создавшего на этом пути целый ряд выдающихся фильмов, в том числе «Чапаев», «Клятва» и многие другие.

3

Но не только драматургические принципы пушкинского творчества нашли свое развитие в нашем советском искусстве. Не меньшую роль сыграла и точная, ясная, умная пушкинская проза, также являющаяся вечно неиссякающим источником, к которому постоянно обращаются наши современники.

Конечно, идейное содержание социалистической прозы ее образы, творческий метод советских прозаиков коренным образом отличаются от содержания образов и творческого метода Пушкина. Однако, некоторые общие принципы, отличающие роман и повести Пушкина, и здесь имеют большое значение для нашего искусства продолжают жить и сегодня.

Пушкинская проза и роман в стихах явились едва ли не первой в истории русской литературы «поэзией действительности». В них с предельной отчетливостью проявились присущие пушкинскому творчеству вообще принципы глубокой содержательности, народности, историзма, социальности. Вместе с тем, именно в них осуществил Пушкин свое требование — создать искусство, выражающее глубокие мысли в простой «безыскусственной» форме.

«Пушкин в своих созданиях оставил нам множество образцов, типов того, что совершилось потом в нашей словесности», — сказал Тургенев в своей пушкинской речи в 1880 г.

«В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все виды и роды искусства во всех наших художниках», — писал Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда».

Не имеющий прямых жанровых потомков, единственный в России роман в стихах «Евгений Онегин» сыграл, между тем, исключительно большую роль в развитии нашей прозы, в истории русского романа. Художественно типические, широчайшие реалистические обобщения русской действительности были впервые даны Пушкиным именно в «Евгении Онегине», романе, в котором характеры героев, их образы действия и судьба были объяснены историческим и социальным факторами, что и дало право Белинскому назвать «Евгения Онегина» историческим романом.

Неудивительно, что образ Евгения Онегина сделался родоначальником длинного ряда образов русских интел

Кадр из документального фильма «Пушкин»

лигентов в литературе XIX века. Развитие же пушкинского принципа исторической точности и социальности мы наблюдаем позднее в романе Герцена «Кто виноват», в романах Гончарова, Тургенева и Толстого.

Начиная работу над «Евгением Онегиным» в 1823 году, Пушкин датирует действие первой главы романа 1819 годом, подчеркивая этим характерность появления образа Онегина именно в годы, предшествующие декабристскому восстанию. Такая историческая точность свойственна, например, и романам Тургенева, который обычно начинает свои произведения определенной датой. Вспомним хотя бы начало романа «Накануне»: «В тени высокой липы, на берегу Москва-реки, недалеко от Кунцева, в один из самых жарких дней 1853 года, лежали на траве два молодых человека...».

Действие романа «Отцы и дети» Тургенев датирует 20 мая 1859 года. Это им делается осмыслению, а не случайно, ибо тем самым создается атмосфера документальной точности, подчеркивается боевая актуальность событий, всегда столь характерная для русского реалистического романа.

Романы русских классиков одновременно являются и романами типических характеров, и романами хроники, стремящимися к социальному, историческому объяснению поступков героя во времени. Особенно ярко этот принцип выражен в творчестве революционных демократов, осуществивших в художественных произведениях то, что с удивительной страстностью высказал Белинский в письме к Боткину от 8 сентября 1841 года:

«Социальность, социальность — или смерть! Вот девиз мой».

К Пушкину восходит традиционное для русского романа стремление к подробному изображению генеалогии героя. Герцен в романе «Кто виноват?» помещает целые главы, посвященные историко-социальному анализу биографии своих героев: «Биография их превосходительств», «Биография Круциферского» и т. д.; Тургенев в «Дворянском гнезде» изображает длинный ряд предков Лаврецкого, чтобы исторически, социально объяснить его характер и поступки.

Таким образом, принципы реализма, социальности, историзма, живой актуальности, народности, принципы острой проблемности и верности жизни — вот, что завещал Пушкин русскому роману, близким ему по духу художникам.

С особенной полнотой эти заветы нашли свое развитие в творчестве революционных демократов и, в первую очередь, Чернышевского. Они сказались и в творчестве первого русского социалистического художника слова Максима Горького.

Его романы «Фома Гордеев», «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина»— это тоже в своем роде романы хроники, где рассказывается история нескольких поколе-

ний и на этой основе прослеживается судьба отдельного человека, создается характер исторически типичный, закономерный и одновременно индивидуальный.

Осознанное стремление к изображению жизни в ее существенных противоречиях, в диалектике ее развития, в процессе формирования и проявления характеров, то-есть изображение жизни с позиций философии диалектического материализма, является определяющим признаком современного советского искусства как искусства социалистического реализма. Попытки показать явление застывшим, неисторичным, неумение вскрыть социальный смысл происходящего обязательно приводят к жестоким неудачам. И в успехах советского искусства также в определенной мере сказались завещанные Пушкиным традиции историзма, народности, социальности, конечно, уже в новом, то-есть советском качестве.

Пушкинская лирика с ее утверждением гражданского пафоса, с ее народностью связана с советским искусством через лирику Некрасова. Как в своей драматургии и прозе, Пушкин в лирике стремился к наиболее полному реалистическому изображению действительности, разрушая иерархию традиционных лирических жанров.

Пушкин включил в орбиту искусства, в замкнутый и до него аристократический мир лирики огромный и еще не изведанный искусству того времени жизненный, «прозаический» материал. Он утвердил право лирики изображать все стороны «грубой» жизни, доказал, что поэзия не требует жеманных прикрас, изображения отобранной, приукрашенной действительности, включая сюда и природу.

Точность описаний, отказ от жеманства, глубоко поэтическая правдивость, величайшая конкретность, эмоциональная взволнованность при почти документальной точности, — вот что характерно для глубоко человечной и содержательной лирики Пушкина.

Именно этими сторонами своего поэтического «я» Пушкин и близок современной советской поэзии. Естественно, что речь идет не о простом механическом влиянии, а о диалектическом процессе освоения лучших сторон пушкинской поэзии. Характерно, что, отметая все преграды ложного, хрестоматийного толкования Пушкина, лучший поэт советской эпохи Маяковский обращается в своем творчестве именно к тем принципам пушкинского поэтического наследия, которые оказываются созвучными новому времени.

Таким образом, глубокая народность, патриотизм, политическая страстность, вера в человека, оптимизм, безбоязненное включение в мир поэзии самого разнообразного материала, умение видеть жизнь в ее развитии в ведущих тенденциях, отличающих нашу современную поэзию социалистического реализма, — включают в себя неумирающие традиции творчества Пушкина и Некрасова.

Эстетические взгляды Пушкина в целом, несомненно, близки эстетике Белинского, философской основой которой является материализм. Белинский рассматривает искусство как познание действительности в ее существенных, основных чертах. И в этом смысле Пушкин является сотоварищем Белинского в борьбе против реакционных эстетических взглядов, стремившихся утвердить мысль об оторванности искусства от жизни, являвшихся принципами искусства мертвого, риторического, схоластического.

Помимо изложения своих взглядов на искусство в ряде теоретических высказываний, Пушкин раскрывает свою эстетическую концепцию в ряде произведений, в частности, и в замечательной маленькой трагедии «Моцарт и Сальери», где он показывает два эстетических принципа, двух враждебных представителей разных типов искусства.

В целостной пушкинской теории искусства, как и в пушкинском творчестве, лежит подлинное начало реалистической, материалистической и демократической эстетики, той самой эстетики, полное и высшее развитие которой в XIX веке мы находим у Добролюбова и Чернышевского.

4

Тысячами нитей связан великий национальный гений с нашим советским искусством. Эта связь осуществлялась не непосредственно, а путем отрицания и определения того, что является исторически ограниченным, путем освоения и развития того лучшего, что составляло основу пушкинского творчества, выражало передовые, прогрессивные идеи его эпохи.

Многообразие связей Пушкина с советским искусством дает нам право поставить вопрос и о значении творчества Пушкина для советского социалистического киноискусства. И прежде всего здесь следует сказать, что это значение не исчерпывается анализом фильмов, поставленных в советское время по произведениям Пушкина. Это тем более так, что и количество таких фильмов, к сожалению, невелико, а качество — оставляет желать много лучшего. И как бы нам ни хотелось, но требовательная совесть не позволяет причислять к большим удачам нашего киноискусства фильмы на пушкинские сюжеты, хотя некоторые из этих фильмов и явились известной вехой в истории отечественной кинематографии. Следует предположить, что в ближайшие годы мастера советского киноискусства, вновь обратившись к произведениям великого русского гения и к его биографии, создадут фильмы, достойные памяти любимого национального поэта.

Но одной из важнейших задач советской кинотеории уже сегодня является задача рассмотрения связей нашего искусства—и в момент его зарождения, и в последующие годы — с традициями русской классической литературы, театра и живописи.

Наше подлинно великое, народное киноискусство — не безродно. Не так давно резкой и справедливой критике были подвергнуты различные антипатриотические взгляды и теорийки, касающиеся родословной советского киноискусства. Нет необходимости вновь возвращаться к этим вредным, антинаучным бредням, имевшим целью доказать американское происхождение нашего кино. Большевистская прямая и честная критика очистила теоретический фронт от антипатриотических и лженаучных взглядов. Сейчас для каждого ясны вся смехотворность, весь вред злонамеренных попыток найти истоки советского киноискусства за рубежом, вся нелепость изоляции отечественной кинематографии от истории смежных искусств и в первую очередь от русской классической литературы.

А если так, то, следовательно, настало время заняться изучением вопроса о связи советского киноискусства с творчеством Пушкина, творчеством революционных демократов, творчеством Толстого, и уж тем более — творчеством Горького. Нет сомнений, что эта работа даст интереснейшие и плодотворные результаты.

В свое время в статье о Пушкине А. Луначарский писал:

«Кто был хорошим современником своей эпохи, тот имеет наибольшие шансы оказаться современником многих эпох будущего».

Пушкин был поистине самым передовым и ярким современником своего времени. Именно поэтому его взгляды и его творчество никогда не потеряют своего значения и для нашей эпохи. Пушкин был и навсегда останется близким и дорогим для свободного советского народа. Мы гордимся, что в числе своих духовных предков имеем таких великих гениев мира, как Пушкин, Гоголь, Белинский, Чернышевский, Толстой, Чехов, Горький.

Олег Леонидов

ПОДСТУПЫ К ПУШКИНСКИМ ТЕМАМ

Народы могучего необъятного Советского Союза на своих родных языках читают произведения гениального русского поэта, смотрят постановки его пьес, оперы и балеты на сюжеты его бессмертных поэм и сказок. Наша кинематография также неоднократно обращалась и продолжает обращаться к экранизации литературного наследия Пушкина, этого «солнца русской поэзии», к постановке биографических пушкинских фильмов.

С именем Пушкина неразрывно связаны первые шаги дореволюционного русского кино. Можно перечислить не менее пятидесяти кинокартин на пушкинские сюжеты, поставленных с 1909 по 1917 год. Здесь — «Полтава», «Пиковая дама», «Русалка», «Цыгане», «Евгений Онегин», «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка», «Братья-разбойники», «Домик в Коломне», «Дубровский», «Песня о вещем Олеге», «Сказка о рыбаке и рыбке». Некоторые из пушкинских произведений экранизировались по два, по три раза.

Конечно, с точки зрения наших сегодняшних представлений и вкусов эти ленты не выдерживают критики. Достаточно хотя бы сказать, что метраж каждой из них, за редкими исключениями, не превышал 300—400 метров. Так, «Онегин» был вмещен в 270 метров, «Русалка» в 280, «Барышня-крестьянка» в 343. Только «Дубровский» в постановке 1913 года достигал 1030 метров, да еще «Домик в Коломне» по метражу почему-то вдвое превышал «Онегина»...

И технический уровень тогдашней кинематографии, а главное, тогдашнее понимание кинодраматургии и кино как искусства в целом не позволяли рассчитывать на что-то бóльшее, чем киноиллюстрация «избранных мест» того или иного произведения Пушкина. Более того: чаще всего это были экранизации не оригинальных произведений Пушкина, а оперных либретто на пушкинские сюжеты. Именно так ставились «Мазепа» Чайковского или «Русалка» Даргомыжского.

Как рассказывает А. Ханжонков, в 1909 году решили экранизировать «Русалку» потому, что в то время в Большом театре была заново поставлена эта опера. «А еще потому, что на нашем участке (в Сокольниках) был пруд с купальней, которую хотелось использовать в качестве... мельницы». Для съемки апофеоза «Подводное царство» художник В. Фейстер нарисовал декорацию дна морского. «Дно морское» прибили к стене дома на Тверской улице, где Ханжонков только что оборудовал первое крошечное ателье, и съемки начались...

«Русалка» прошла с успехом. При этом наибольший восторг зрителей вызывал как раз апофеоз, то-есть восседающая на троне в «подводном царстве» дочь мельника и князь, возлежащий у ее ног...

По оперному либретто ставился и «Онегин». Критика отмечала удачную начальную сцену фильма—Ларина и Филипьевна варят варенье... Возражения вызывало только «слишком стремительное развитие действия... Сцена дуэли идет совершенно без пауз и начинается чуть ли не прямо со стрельбы друг в друга». Впрочем, в заслугу режиссера было поставлено то, что в фильме выдержан «русский дух»...

Долго не сходила с детских экранов пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке», снятая на берегу Черного моря.

Лучшей постановкой в серии пушкинских киноинсценировок считалась «Руслан и Людмила». «Эта картина, — свидетельствует А. Ханжонков, — явилась итогом трюковых достижений того времени. В ней были применены и многократные экспозиции, и разнообразные диафрагмы, и новые наплывы, и т. д. Исчезновение Людмилы с брачного ложа, рассказ Финна Руслану, превращение волшебницы Наины в кошку (и обратно), шапка-невидимка на Людмиле, превращение Черномора в Руслана, сновидения Ратмира и, наконец, бой в воздухе Руслана и Черномора—все это вызывало восторг и недоумение зрителей. Ничего подобного нельзя было видеть в то время ни в русских, ни в заграничных постановках».

При всей своей идейно-художественной неполноценности, пушкинские ленты того времени были явлением безусловно прогрессивным и имевшим определенное культурное значение. Они вызывали и поддерживали еще больший интерес к творчеству великого русского поэта и, несомненно, увеличивали число читателей его гениальных произведений.

Подлинной вершиной дореволюционной русской кинематографии была кинокартина «Пиковая дама», поставленная Я. А. Протазановым в 1916 году. Режиссер отнесся к своей задаче с чувством большой ответственности. Бережно и любовно пере-

носил он на экран пушкинские сюжет и образы, пытаясь перевести повесть на язык киноискусства, найти ей адэкватное кинематографическое выражение.

Критики-антипатриоты и космополиты, пренебрежительно и высокомерно относившиеся к нашей отечественной кинематографии и зачеркивавшие все ее дореволюционные достижения, изощрялись в охаивании протазановской «Пиковой дамы» как произведения якобы «мистического» и «декадентского». На самом же деле «Пиковая дама», при всех ее недостатках, — это выдающееся произведение русского мастера, применившего в этой работе ряд таких средств кинематографической выразительности, которые были новым словом не только в русском, но и в мировом киноискусстве. Прежде всего Я. А. Протазанов стремился разрешить в «Пиковой даме» проблему создания кинообраза средствами как актерской игры, так и смены планов, монтажа, всего пластического, изобразительного строя фильма. Это уже была не киноиллюстрация избранных отрывков, а экранизация повести в целом.

* * *

В первые же годы становления советской кинематографии значительную победу нашему киноискусству снова принесла пушкинская тема. Мы имеем в виду фильм 1925 года «Коллежский регистратор», поставленный Ю. Желябужским и И. Москвиным по сценарию В. Туркина на основе повести Пушкина «Станционный смотритель».

Фильм был поставлен в традициях того искусства жизненной правды, искусства переживаний, которое утверждалось знаменитой системой К. С. Станиславского и творческой практикой Московского Художественного театра. И далеко не случайно, что для исполнения главной роли станционного смотрителя Вырина был приглашен один из крупнейших мастеров МХАТ великий русский артист И. М. Москвин. Образ, созданный им в этом фильме, навсегда вошел в галерею лучших классических образов русской литературы, воплощенных на экране.

Не только главные, но и второстепенные роли в картине, даже эпизоды и массовки, исполнялись актерами Художественного и Малого театров. «Такой выбор был обусловлен тем, что хотелось окружить Москвина актерами одной с ним школы и тем добиться единства ансамбля»,— писал Ю. Желябужский в статье о «Коллежском регистраторе».

Формалистическая кинокритика того времени встретила картину в штыки, обвиняя ее главным образом в «театральности». Следует напомнить, что «Коллежский регистратор» появился в самый разгар увлечения «спецификой» кино, его «самобытностью». Среди кинематографистов еще имели хождение идеи «киноков», отрицавших игровую кинематографию под предлогом показа «жизни, как она есть». Многие увлекались кинематографическими трюками ради самих трюков, отрицали актеров и признавали только «натурщиков» и «типаж».

Советский зритель единодушно проголосовал против критиков-формалистов. «Коллежский регистратор» стал одним из самых посещаемых фильмов. С исключительным успехом демонстрировалась эта экранизация пушкинской повести в 32 зарубежных странах. «Успех за границей сперва «Поликушки» (по Льву Толстому, с И. М. Москвиным в главной роли), а затем и «Коллежского регистратора», — писал Ю. Желябужский в журнале «Искусство кино» № 2, 1937 г.,—впервые завоевал почетную славу русским картинам, советскому киноискусству, и это признание было завершено «Броненосцем «Потемкиным», который поразил уже не только своими художественными достоинствами, но и своей революционной силой и пафосом».

Вслед за «Коллежским регистратором» была экранизирована «Капитанская дочка».

Этот фильм, поставленный режиссером Ю. Таричем по сценарию В. Шкловского, относится к числу явных ошибок в области экранизации классиков вообще и в деле освоения кинематографом пушкинского литературного наследства, в частности. Об ошибочности этой кинокартины в свое время сказано было достаточно. Главная ошибка заключалась в том, что автор сценария, как он сам затем признавался, «не сумел внимательно прочитать Пушкина» и стал на свой лад «переделывать» повесть. «Переделка» привела к тому, что сюжет и характеры персонажей «Капитанской дочки» предстали перед зрителем в искаженном, вывернутом наизнанку виде: Гринев, трактованный иронически, превратился в фигуру отрицательную, а Швабрин стал вольнодумцем, «чем-то вроде декабриста»...

В 1937 г., к 100-летию со дня гибели Пушкина, Ленинградская киностудия выпустила картину «Дубровский» А. Ивановского. Этот фильм примечателен прежде всего как первый звуковой пушкинский фильм. Впервые с экрана зазвучало живое слово поэта. Был очень хорош актерский состав. Достаточно сказать, что в роли Владимира Дубровского снимался Б. Ливанов, Верейского играл В. Гардин, Спицына—М. Тарханов. Фильм не был лишен недостатков. В частности, наибольшие возражения вызвал финал. По Пушкину, Дубровский расстается со своей разбойничьей шайкой. В фильме же мы видим, как раненый Владимир пытается принять участие в схватке с солдатами, атаковавшими разбойников. Однако силы изменяют ему, и он умирает.

В чем была суть искажения пушкинского замысла, по мнению пушкинистов?

«Дворянская мятежность Дубровского, — писал в рецензии на фильм Д. Благой, — ограничивалась пределами обиды на обездолившего его личного врага — Троекурова. Когда цель всех его усилий — личная месть Троекурову, не смогла состояться из-за любви к дочери обидчика, а вслед за этим сама эта любовь закончилась неудачей, он отказывается от разбоя и покидает свою шайку. Наоборот, для крепостных обездоленье их помещика было только поводом для взрыва ненависти против крепостного строя вообще. Отход атамана отнюдь не погасил движения. Из прощальных слов Дубровского можно прямо заключить, что его сотоварищи не отказались от своего «ремесла», но только перенесли свою деятельность в другие, более отдаленные губернии. Уход дворянина-барина и продолжающий пылать пожар стихийного крестьянского протеста — такова концовка, подсказанная романом, концовка, в которой Пушкин, написавший своего «Дубровского» в 1832—1833 годах, оказался гораздо более социально проницательным, чем поставивший его в 1936 году автор фильма...»

В целом, экранизованный «Дубровский» обладал несомненными достоинствами. Он был хорошим началом экранизации творчества Пушкина в звуковом кино и наглядным показателем колоссальных возможностей, которые дают для этого звуковые фильмы.

* * *

Биография Пушкина издавна привлекала внимание деятелей русской кинематографии. Еще в 1910 г. один из первых наших кинорежиссеров В. Гончаров поставил по собственному сценарию «Жизнь и смерть Пушкина». Он попытался «вложить» в 350 метров экранного действия и детство, и лицейские годы, и главные этапы творчества. «Но, — как было написано в либретто Гончарова, — тернista дорога жизни... Пушкин прогневал влиятельных лиц своими эпиграммами, и его высылают на юг...» Потом идет возвращение в Петербург, женитьба, «пустая светская жизнь, светские сплетни, очернившие жену. И, наконец, ужасная дуэль с кавалергардским поручиком Дантесом».

Этих отрывков из либретто вполне

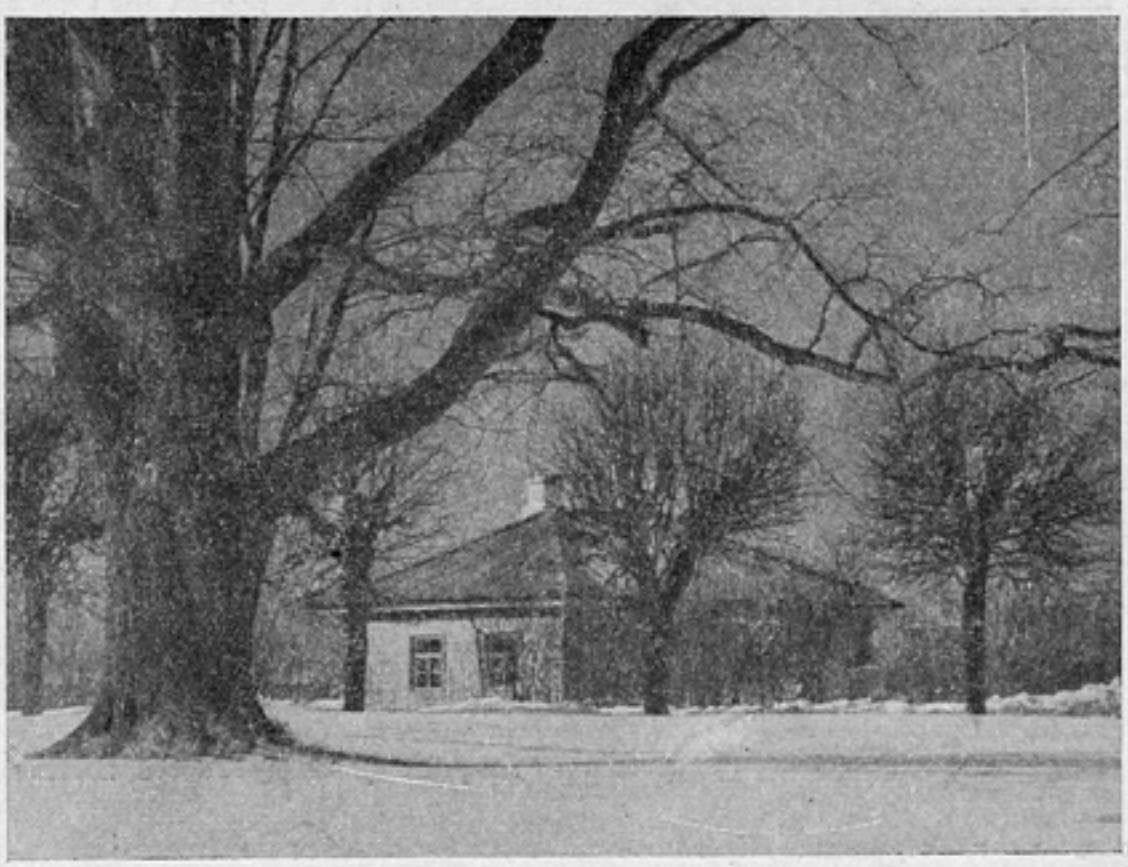
достаточно, чтобы иметь представление о наивности и схематизме фильма. Неслучайно также, что и внешне исполнитель роли Пушкина, как и актеры, игравшие остальных исторических действующих лиц (Гоголя, Жуковского, Державина и др.), не были даже отдаленно похожи на своих «прототипов». Искаженно трактовался весь образ поэта: основными свойствами его характера оказались «холопство, развязность дурного тона», как отмечал один из тогдашних рецензентов. На аудиенции у Николая I Пушкин был показан целующим руку царя. «Тут все, что хотите, — отмечала рецензия того времени, — и глубокое невежество, и непонимание общественных условий эпохи. Дети и учащиеся посещают эти представления. Что подумают они о великом человеке, певце свободы?»

И тем не менее даже в тяжеловесной и малограмотной редакции режиссера В. Гончарова «Жизнь и смерть Пушкина» производила на зрителей большое впечатление. «Об этом, — указывалось в той же рецензии, — можно было судить по глубокому молчанию публики, обыкновенно шумящей, перешептывающейся между собою, сыплющей замечаниями. Вот этому интересу народа к литературе, к ее деятелям следовало бы дать здоровую пищу».

Спустя 17 лет, уже в советское время, была сделана новая попытка поставить фильм о жизни и смерти Пушкина. Это был фильм «Поэт и царь» В. Гардина.

Картина отличалась пышностью декоративного оформления, блестяще снятыми петергофскими фонтанами, исторической достоверностью костюмов, гримов, удачным подбором типажа. Но в основном, в главном — в показе поэта, его личной и общественной трагедии — фильм разочаровывал, оставлял чувство законной неудовлетворенности. Большинство рецензентов и критиков решительно выступило против этой картины, обвиняя режиссера В. Гардина в вульгаризации пушкинской темы, а актера Е. Червякова — в вульгаризации образа Пушкина, в превращении поэта в «пустую гримасничающую марионетку».

«В картине, — писала «Наша газета» 27 сентября 1927 г., — Пушкин фигурирует преимущественно в качестве «рогоносца», обманутого мужа. Николай не столько политический враг поэта, сколько семейный. Вся вражда между царем-жандармом и вольнодумцем-поэтом проистекает не от разности их взглядов и стремлений, а на любовной основе, на том, дескать, что Николай увлечен женой Пушкина. Дантес, убивший Пушкина, как бы подставное лицо, действующее за Николая. Стреляя в Дантеса, Пушкин видит царя.



Кадр из документального фильма «Пушкин»

Зритель не получает представления об истинной трагедии Пушкина, тем более, что даже семейная часть этой трагедии, непосредственно повлекшая смерть Пушкина, дана в вольном и притом упрощенном освещении. Вина постановщика Гардина в том, что в погоне за любовными сценами, за декоративно-эффектными сценами «двора», он упустил из виду необходимость разработки психологических моментов борьбы Пушкина с царем».

В книжке, изданной «Теакинопечатью» к выходу фильма, довольно подробно и точно перечисляются недостатки этого фильма. В частности, там отмечалось, что «Пушкин... дан экзальтированным, пылким мальчиком, который, походя, присаживаясь на минуту, пишет гениальные стихи, и не столько живет, сколько позирует... Образцы легкомысленного отношения к историческим фактам бесчисленны в картине... «Живого» Пушкина объектив поймать не сумел, как постановщик не сумел показать его нравственной трагедии».

Взрыв возмущения вызвал этот фильм у Владимира Маяковского. Так, критике фильма «Поэт и царь» посвящена большая часть его выступления на диспуте о Совкино 15 октября 1927 года. «Картина от начала до конца плоха», — говорил он. — Нелепо представлено в картине, как Пушкин читает свои революционные стихотворения «в присутствии воспитателя царских детей — Жуковского, в кругу общества, за которым наблюдает шеф жандармов... и ему (Пушкину) Жуковский аплодирует. Это перегиб палки, и он идеологически в корне подрезает всякий смысл этой картины», — отмечал Маяковский.

Анекдотически, по мнению Маяковского, было изображено на экране и сочинение Пушкиным стихов. «Я, — говорил Маяковский, — спрашивал у людей, которые пишут стихи, как они это делают... По-различному... но во всяком случае — дурацки взъерошив волосы, отведя левую ножку в сторону, сесть к столику и сразу написать блестящее стихотворение:

Я памятник воздвиг себе
нерукотворный,
К нему не зарастет народная
тропа...

— это есть потрафление самому пошлому представлению о поэте, которое может быть у самых пошлых людей...»

Фильм совершенно исказил образ Пушкина, заключал Маяковский, — «образ наиболее замечательнейшего за все время существования России поэта, и поэта с замечательной биографией, то-есть человека очень сложного».

Односторонне изображен был Пушкин и в фильме 1937 г. «Путешествие в Арзрум», поставленном режиссером М. Левиным. Авторы сценария «повидимому, ужасно боялись, как бы Пушкин не вышел в представлении зрителей «только» великим поэтом, «только» создателем литературного русского языка, «только» родоначальником русской новой литературы, — писал Д. За-

Кадр из фильма «Юность поэта»

славский на страницах «Правды».— Их интересует Пушкин не столько, как всем известный гениальный русский поэт, сколько как мало кому известный тайный декабрист. Вот почему Пушкин выглядит в картине как декабристский агитатор, пробравшийся в царскую армию для свидания с сообщниками... Свободолюбие Пушкина известно. Без него он и не мог бы стать великим русским поэтом. Известны и его симпатии к декабристам, дружеские связи с ними. Без этого не полон был бы его литературный и политический облик. Ложь всей буржуазной критики была в том, что она смазывала эти важные черты. Но иные наши писатели и критики грешат как раз в противоположном направлении: они эти важные черты превращают в важнейшие, в основные. Литературные заслуги Пушкина перед русским народом становятся придатком к его политической деятельности как декабриста. Признаки этой неверной оценки Пушкина есть и в картине «Путешествие в Арзрум».

Положительным в этом фильме было исполнение артистом Д. Журавлевым роли Пушкина.

Талантливым исполнителем роли поэта — правда, в его молодые годы — оказался московский школьник В. Литовский, снимавшийся в фильме режиссера А. Народицкого «Юность поэта». Этот фильм давал довольно верное представление о Пушкине-лицеисте, о среде, в которой рос и воспитывался поэт...

Сказанным не исчерпывается кинематографическая пушкиниана. Так, заслуживает внимания постановка «Руслана и Людмилы», в которой режиссер И. Никитченко успешно применил изобретенный им метод дорисовки, а также работы наших мультипликаторов, создавших черно-белые и цветные киноварианты пушкинских сказок о рыбаке и рыбке, о попе и работнике его Балде, о царе Салтане. Наконец, особо следует выделить исключительно ценную работу режиссера С. Владимирского, снявшего научно-популярный фильм «Рукописи Пушкина» с В. Яхонтовым — чтецом пушкинских стихов. Путем кропотливой, тонкой и точной работы С. Владимирскому удалось как бы приподнять завесу над творческой лабораторией поэта...

* * *

Стопятидесятилетие со дня рождения А. С. Пушкина застает наших кинематографистов в разгаре подготовительных работ к постановке нового биографического художественного фильма о Пушкине. Это фильм С. Герасимова по сценарию Л. Любашевского и С. Герасимова. Артист и драматург Л. Любашевский много лет жизни посвятил кинематографической разработке биографии поэта. Такой счастливый творческий союз, как союз С. Герасимова с Л. Любашевским, обещает создание достойного памятника Пушкину средствами советского киноискусства.

Пушкин — бессмертная слава, любовь и гордость русского народа. И от своей кинематографии — искусства самого массового, самого любимого — народ ждет яркого и многогранного раскрытия образа великого поэта.

То, что было осуществлено в кино до настоящего времени, можно расценивать лишь как подступы к пушкинской теме. Уроки прошлого предостерегут от повторения ошибок. Сценарные, режиссерские и актерские достижения должны быть и будут приумножены в постановках фильмов о Пушкине и на сюжеты Пушкина — этого гения России, который вечно будет жить в сердцах советских людей.

К 30-летию советского кино

Е. Смирнова

БОЛЬШЕВИСТСКАЯ ПАРТИЙНОСТЬ СОВЕТСКОГО КИНО

1

Основой советской эстетики является принцип большевистской партийности. В. И. Ленин развивал его в ряде своих ранних работ и особенно в статье «Партийная организация и партийная литература». В этой статье В. И. Ленин прежде всего разоблачил показную «беспартийность» буржуазной эстетики, буржуазного искусства, показал, что под лозунгом «чистого искусства», «надклассовости» скрывается антинародная, реакционная буржуазная партийность. В. И. Ленин поставил вопрос о невозможности творческой свободы художника в условиях капитализма, подчеркнул факт полной духовной зависимости художника от денежного мешка, от буржуазного произвола и анархии. Отсюда — неизбежность деградации и растления буржуазного искусства, железной стеной отделенного от народных масс.

«...господа буржуазные индивидуалисты, — писал Ленин в этой статье, — мы должны сказать вам, что ваши речи об абсолютной свободе одно лицемерие. В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как миросозерцание, анархизм есть вывернутая на изнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания».

В этой статье В. И. Ленин всесторонне разработал принцип большевистской партийности литературы, а следовательно, и искусства в целом.

«В противовес буржуазным нравам, — писал Ленин, — в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому анархизму» и погоне за наживой, — социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы,* развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме».

Ленин писал свою статью в 1905 году, но в мыслях Ленина заключалось гениальное предугадывание того нового, что раскрылось лишь теперь в нашей советской литературе, в нашем советском искусстве.

«Литературное дело, — писал Ленин, — должно стать *частью* общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы».

Это указание Ленина большевистская партия воплотила в жизнь. Искусство у нас не является частным делом художников-одиночек. С первых дней советской власти оно стало орудием и могучим фактором общественной жизни страны, ему открыт путь к важнейшим общественным темам, к реальным жизненным проблемам.

Неразрывно с определением общественной, партийной функции литературы и искусства в указанной нами статье следует замечание Ленина о личной позиции художника и писателя в новом, социалистическом искусстве.

Только тот художник может выполнять свои партийные задачи в искусстве, который освоил эти задачи своим разумом и сердцем, поднялся до полного, всестороннего их осознания. Партийность для художника не есть нечто дополнительное, а сущность его внутреннего убеждения, главные особенности его мировоззрения, его жизненных задач. Последовательно развивая эти свои взгляды, В. И. Ленин ставит вопрос о том, что большевистская партийность является самой высокой формой политических, классовых устремлений художника.

«...строгая партийность, — писал Ленин, — есть одно из условий, делающих классовую борьбу сознательной, ясной, определенной, принципиальной».

Большевистская партийность предполагает народность социалистического искусства. Проблема партийности, народности была поставлена Лениным перед искусством пролетариата в период подготовки пролетарской революции, а затем разработана товарищем Сталиным в новых общественных условиях, в условиях социалистического общества. Проблема народности глубоко связана с учением Ленина и Сталина о пролетарской социалистической революции, направленном на то, чтобы разбудить революционное сознание широких масс, вызвать к жизни творческую инициативу трудящихся.

Глубоко веря в способности и творческие силы народа, теоретически и организационно способствуя вовлечению широких народных масс в революционное движение, Ленин обосновывал свое понимание социалистической культуры и социалистического искусства как искусства глубоко народного.

Клара Цеткин вспоминала, как Ленин говорил ей о том, что искусство принадлежит народу, что оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс, должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, пробуждать в них художников и развивать их.

Буржуазная эстетика всегда утверждала и утверждает, что художественное мышление недоступно простым людям. И буржуазное искусство развивает антинародный культ индивидуализма, гурманства и формализма, утверждая особый «аристократизм» художественного творчества, якобы недосягаемого для разума и понимания простых людей из народа. В противоположность этим фальшивым, антинародным теориям В. И. Ленин утверждает, что все люди обладают эстетической способностью, что каждый человек способен быть в той или иной области труда художником. Суть вопроса заключается лишь в степени развития этой способности, в степени воспитания эстетического чувства. Тем самым Ленин открывает широкий путь к сближению искусства с народом и дает перспективу для развития самого искусства.

В этой связи ставится вопрос и об огромной воспитательной роли социалистического искусства, которое, будучи пропагандистом коммунистических идей, возбуждает в массах благородные стремления, вооружает на труд и подвиги во имя общего дела, развивает в народе чувство прекрасного, приобщает миллионы к величественным идеалам коммунистической партии.

Товарищ Сталин дал гениальную формулу творческого метода советского искусства как метода социалистиче-

ского реализма, высоко поднял роль советских художников, назвав их «инженерами человеческих душ».

Величайшая заслуга Ленина и Сталина в развитии эстетики социалистического реализма заключается прежде всего в том, что они сформулировали и разработали принцип большевистской партийности в искусстве, глубоко вскрыли связь этого принципа с проблемой народности, с проблемой реализма, которые по существу являются развитием принципа большевистской партийности в практике самого искусства.

Ленинско-сталинские эстетические принципы развивает и конкретизирует Центральный Комитет большевистской партии в своих исторических решениях по вопросам искусства и литературы. Он помогает советским художникам в новых условиях глубже понимать и осуществлять принцип большевистской партийности и связанные с ним проблемы реализма и народности, проблемы патриотизма и воспитательной роли советского искусства, включая сюда и кино.

2

В. И. Ленин специально кинематографией не занимался. Его отдельные высказывания и замечания по вопросам кино носили эпизодический характер. Но все они проникнуты присущей великому отцу советского государства заботой о развитии советской социалистической культуры, о подъеме советского социалистического искусства.

Еще в 1907 году Ленин в беседе с Бонч-Бруевичем высказал интересное суждение о природе киноискусства. Владимир Ильич говорил, что кино, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но что, конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, оно явится одним из могущественных средств просвещения масс.

Бонч-Бруевич не точно передает слова В. И. Ленина. Но даже и в приблизительном изложении этих мыслей мы видим, как близко они перекликаются с ленинской статьей «Партийная организация и партийная литература», которая была написана за два года до этой беседы. Мы видим глубоко партийную оценку Лениным природы киноискусства. Между тем в те времена Ленин мог видеть лишь фильмы буржуазного кино, отличавшиеся примитивным содержанием, пошлостью, духовной нищетой. Бурно растущая кинопромышленность кишела спекулянтами, дельцами, мелкими и крупными предпринимателями, которых притягивали баснословные барыши от кинозрелищ. Интерес населения к кино, возможность широко демонстрировать его послужили тому, что кино с самого начала своего появления стало достоянием торгашеских сделок. Образовалась непроходимая пропасть между природой киноискусства, предназначенного для миллионов, и частным предпринимательским духом создания кинематографических произведений в дооктябрьской России. Буржуазное общество, породившее это противоречие киноискусства, широко использовало возможность через кино навязывать массам свой образ мыслей и превратило фильмы в пропаганду своих идей о незыблемости капиталистического строя. Уже первые фильмы были пропитаны этой буржуазной идеологией. Именно это и имел в виду Ленин, отмечая, что буржуазные фильмы развращают массы отвратительным содержанием пьес.

Но и в то далекое от нас время В. И. Ленин уже предвидел роль социалистического киноискусства, связывая эту роль с массовостью кино, с его близостью к народу, с проблемой большевистской партийности.

Взгляды В. И. Ленина на кино развивались в ходе революционной борьбы партии и прямо диктовались историческими условиями, жизнью.

В интересах социалистической культуры В. И. Ленин неоднократно обращался к кинематографу и практически помогал формироваться молодому советскому киноискусству. Как председатель Совнаркома В. И. Ленин уделял большое внимание организационным вопросам кинопромышленности, используя все возможности, чтобы материально помочь рождению советского кино. Он изыскивал необходимые средства для кинопромышленности в то время, когда стране приходилось бороться с разрухой, голодом и тяжелыми последствиями гражданской войны. Практические мероприятия, предпринятые Лениным в отношении кино, перекликались с его высказываниями о социалистической природе киноискусства. То, что говорил Ленин в виде предположения в 1907 году, теперь ему приходилось осуществлять практически.

Первым крупным практическим мероприятием в области кино был ленинский декрет о национализации кинопромышленности 21 августа 1919 года.

Декрет о национализации явился началом подлинной революции в киноискусстве. Разрозненное, расхищаемое российское кинопроизводство, находившееся в частных руках, отныне становилось государственным достоянием. Тем самым киноработники освобождались от власти торгашеских спекуляций, нездорового ажиотажа, погони за сенсациями. Вместо конкуренции, вместо грубого подчинения художественного творчества корыстным задачам капиталистов, в кино наступила новая эпоха, когда художник становится участником общественной жизни, партийно сознающим свой долг перед народом и революцией.

Осуществляя революционный акт национализации кинематографии, В. И. Ленин одновременно указал и те пути, по которым должно было осуществиться приближение киноискусства к жизни широких масс, к идеям, которыми жил народ.

В беседе с А. В. Луначарским великий строитель Советского государства указывал, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники. В этом замечании заложена мысль, определившая и будущее советской кинохроники и будущее советской художественной кинематографии. Это был действительно самый естественный и плодотворный для молодых советских художников путь погружения в дела и идеи революции, путь проникновения в чувства и мысли широких масс. Только в гуще общественной практики молодые советские кинематографисты могли понять все то грандиозное, величественное, что происходило в тот период глубочайшей ломки старого и начала созидания нового.

В 1920—1921 годах по инициативе Ленина были организованы агитационно-инструкторские поезда, агитавтомобили, агитповозки. Почти во всех городах, особенно по железнодорожным путям, были созданы агитпункты. Живое слово, литература, плакаты, граммофонные пластинки и кино—все средства были призваны разъяснять широким слоям трудового народа смысл происходящей борьбы и привлекать их к строительству новой жизни.

В. И. Ленин прежде всего уделял огромное внимание кинохронике. Он подсказывал, какие сюжеты необходимо снимать, следил за тем, чтобы его указания проводились в жизнь, чтобы Кинокомитет был обеспечен пленкой и другими необходимыми материалами. Вместе с товарищем Сталиным, В. И. Ленин занимается и вопросами пропаганды кино, заботится о широком показе советских фильмов населению, о проникновении их в отдаленные уголки советской России.

13 мая 1919 года В. И. Ленин и И. В. Сталин поставили в Совете Труда и Обороны вопрос об организации агитационно-просветительных пунктов на узловых станциях и местах посадки войск и обслуживания их кинопоказом. В протоколе указывается, что кроме газет, журналов, брошюр, граммофонных пластинок, эти пункты должны получать советские кинофильмы, в первую очередь для обслуживания войск, железнодорожных служащих и окрестного населения.

Для установления связи центра с местами, для непосредственной организации агитационно-пропагандистской работы, инструктирования и контроля местных органов и организаций в конце 1918 года ВЦИК комплектуются отряды агитационных поездов и таких же флотилий пароходов. Поезда и пароходы направлялись главным образом в районы, только что освобожденные от белогвардейцев и интервентов. Особенно большая работа была

проведена агитпоездами и агитпароходами «Имени Ленина», «Имени Октябрьской революции», «Красный Восток», «Красный казак», «Советский Кавказ», «Красная звезда». Они были оборудованы киноустановками. Их сопровождали кинооператоры. Наряду с показом имевшихся фильмов производились съемки и монтировались новые хроникальные фильмы.

Таким образом, кино и в то время занимало большое место в просветительной работе партии. В руках деятелей новой, социалистической культуры оно становилось мощным фактором в пропаганде коммунистических идей, проводником большевистской партийности, частью общенародного дела, «колесиком и винтиком» в новой, социалистической культуре.

Путешествуя с агитбригадами, кинооператоры снимали самый разнообразный материал, отражающий дела и события тех лет. Это были массовые митинги, субботники, первые трудовые успехи на социалистических предприятиях, демонстрации, выступления вождей. Кинооператоры показывали героизм Красной Армии, боевую деятельность партизан в тылу врага. Хроникальное кино давало наглядное представление о широком народном движении, вызванном революцией, о массовом революционном энтузиазме, о творчестве народа, вышедшем на широкую дорогу общественной и политической жизни.

Слова В. И. Ленина о советской кинохронике и все организационные мероприятия, проводимые Лениным в этом направлении, перекликаются с его высказыванием о народности социалистической литературы. Народность понимается здесь как проникновение в духовную суть народной жизни, овладение передовыми идеями, которыми жил народ, отражение его широких общественных дел, его революционного движения.

Начало было сделано, и это уже был величайший акт обновления кино, открывший доступ на экран подлинным чертам народной жизни. Народность кино рождалась стремлением поставить кино на службу народу, в живом, непосредственном общении с ним.

В. И. Ленин глубоко оценил эту массовость только что зарождавшегося тогда советского кино. Он говорил Луначарскому, что из всех искусств для нас важнейшим является кино.

В. И. Ленин не только указал, но и сделал первый организационный шаг к тому, чтобы использовать массовость и доступность кино в целях коммунистического, культурного, научного просвещения зрителей. Еще в тяжелые годы разрухи после гражданской войны Ленин ставит вопрос о массовом производстве научно-популярных, просветительных фильмов, несущих народу знания и культуру. Он требует, чтобы, наряду с фильмами развлекательными демонстрировались также фильмы научно-популярные и документальные, составлялась бы определенная кинопрограмма, имеющая целью воспитывать и просвещать трудящихся. Это просвещение понималось Лениным с позиций большевистской партийности. Научные знания, документы жизни должны так подбираться,— учил Ленин, — чтобы они разоблачали капиталистический мир, чтобы они давали представление о великом повороте истории, который совершила Великая Октябрьская социалистическая революция.

В декабре 1921 года Ленин знакомится с представленным Фотокиноотделом Наркомпроса и Наркомвнуторгом проектами реорганизации кинодела. Он дает распоряжение создать специальную комиссию, которая должна разработать директивы по вопросам демократизации проката кинофильмов. В указаниях Ленина комиссии говорилось, что для каждой кинопрограммы должна быть установлена определенная пропорция увеселительных картин (но, конечно, без похабщины и без контрреволюции) и картин специально пропагандистского содержания (например, о колониальной политике Англии в Индии, о голодающих в Берлине, о работе Лиги наций и т. д.). Ленин рекомендовал картины пропагандистского характера давать на проверку старым литераторам-марксистам, а также обращал особое внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где наша пропаганда будет особенно успешна.

Еще задолго до этого Ленин в беседе с Бонч-Бруевичем обратил внимание на просветительную силу научно-популярных фильмов. Он рассказывал о том, что ему приходилось видеть великолепно поставленные фильмы по естествознанию, например, картины тщательного знакомства с жизнью диких зверей и птиц и что такие фильмы, по его наблюдению, производили громадное впечатление на зрителей.

Так мысли Ленина легли в основу и советской научно-популярной кинематографии, которая стала впоследствии выдающимся фактором мирового кино. Известно, что лучшие советские научно-популярные фильмы являются подлинно научным показом законов и фактов растительного и животного царства. Такие фильмы, как «В песках Средней Азии», «Солнечное племя», «Закон великой любви» и многие другие, повсюду снискали себе огромную популярность. Они были созданы в русле того познавательного, научного направления, которое предвидел В. И. Ленин.

Тогда же В. И. Ленин определил и пути развития советской художественной кинематографии.

Бонч-Бруевич вспоминает, что во всех своих беседах и высказываниях по поводу кино Владимир Ильич давал практические указания, требуя от всех работников самой тщательной подготовки картин, глубокого продумывания их сюжетов. Он советовал вносить в кино не только науку, не только производство, но и юмор, и смех, волнующие сцены комедии и драмы; все это должно быть направлено к одной и единственной цели — борьбе за новый быт, за новые права, за лучшее будущее, за расцвет науки и искусства.

В своих воспоминаниях А. В. Луначарский подробно рассказывает о задачах будущего кино, поставленных В. И. Лениным еще в первые годы советской кинематографии. Первая задача будущего кино, по Ленину, — это развитие советской кинохроники, которая, как он говорил, подбиралась бы соответственным образом, то-есть была бы образной, публицистической в духе той линии, которую ведут наши лучшие советские газеты.

Вторая задача — это развитие научно-популярных фильмов, просвещающих зрителей. Этого рода кино должно, по мнению Ленина, приобрести характер опять-таки образцовых публичных лекций по различным вопросам науки и техники.

И в том и в другом случае Ленин говорил не только о содержании, идее и направлении. Он указывал и на народность формы, доходчивость, массовость документальных и научно-популярных фильмов. Те же установки мы видим у В. И. Ленина и в определении третьей задачи, относящейся к собственно художественной кинематографии. По словам Луначарского, Владимир Ильич указывал на важность художественной пропаганды наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями, как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, ободряющего, так и в том, что они должны были бичевать у нас в жизни чужих классов и заграничных стран.

Как вспоминает Луначарский, Владимир Ильич предлагал шире развертывать производство кинокартин, шире внедрять кино в народные массы города и особенно деревни, внедрять здоровое кино, не допускать проникновения к народу враждебных и безнравственных фильмов.

По инициативе Ленина VIII съезд партии в 1919 году принимает решение о политической пропаганде и культурно-просветительной работе в деревне.

«Кинематограф, театр, — читаем мы в резолюции съезда, — концерты, выставки и т. п., поскольку они будут проникать в деревню, а к этому должны быть приложены всяческие усилия, необходимо использовать для коммунистической пропаганды как непосредственно т. е через их содержание, так и путем сочетания их с лекциями и митингами».

Идеи Ленина оплодотворили развитие советского искусства, советской литературы. Еще задолго до рожде-

ния советского кино Ленин говорил об огромных воспитательных возможностях этого молодого еще искусства. Позднее, когда пролетариат взял власть в свои руки, Ленин сделал все для создания нового, социалистического киноискусства. Замечания и высказывания Ленина о кино, вся его направляющая практическая работа в этой области, является глубоко последовательным проведением в жизнь принципа большевистской партийности, требовавшего от молодого советского кино живейшего участия в революционном движении масс, искреннего, глубоко осознанного служения советского художника идеям коммунистической партии.

3

Ленин оставил нам глубоко продуманную и всесторонне разработанную программу развития советской литературы, советского искусства, включая и кино. Эта программа успешно воплощается в жизнь, в практические дела. Сила советских художников — в руководстве большевистской партии искусством, в повседневном внимании и отеческой заботе товарища Сталина о советском искусстве. Являясь верным учеником и гениальным продолжателем дела великого Ленина, товарищ Сталин в новых исторических условиях развил и дополнил ленинскую программу подъема советской социалистической литературы, советского социалистического искусства.

Еще в мае 1924 года товарищ Сталин в докладе на XIII съезде ВКП(б) обратил внимание на массовую природу кино, на неограниченные возможности использовать кино в деле коммунистического воспитания трудящихся.

Товарищ Сталин указывал, что партия должна помочь подъему киноискусства, повседневно руководить им. «Плохо обстоит дело с кино, — говорил товарищ Сталин. — Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки».

XIII съезд принял развернутое решение по вопросам кино. В резолюции намечалась целая программа идейной и организационной перестройки советской кинематографии.

«Кино, — читаем в резолюции XIII съезда партии, — должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации. Необходимо привлечь к этому делу внимание широких пролетарских масс, партийных и профессиональных организаций... Съезд подтверждает решение XII съезда о необходимости усиления советской кинематографии опытными работниками, поручает ЦК в ближайшее же время усилить киноделo достаточным количеством коммунистов как по линии хозяйственной, так и по линии идеологической и совместно с ЦКК произвести проверку личного состава работников кино».

По инициативе товарища Сталина в 1928 году состоялось первое Всесоюзное партийное совещание по вопросам кино, на котором был поставлен ряд таких актуальных докладов, как: «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии», «Организационные и хозяйственные вопросы советской кинематографии», «Кино в деревне», «Общественность и кино», «Печать и кино».

Совещание проходило под лозунгом развития кино по социалистическому пути. В основе его были положены мысли В. И. Ленина о партийности искусства, о воспитательном значении кино.

В резолюции совещания говорилось, что в период строительства социализма кино должно быть сильнейшим орудием углубления массового сознания рабочих, политического перевоспитания всех непролетарских слоев населения и крестьянства — в первую очередь.

Резолюция отмечала, что кино должно способствовать усилению идеологического влияния и воздействию пролетариата на мелкобуржуазные слои населения.

Партия, руководимая товарищем Сталиным, широко и практически ставила перед советским кинематографом проблемы социалистического реализма, народности, воспитательного значения художественных произведений. Партия не только теоретически развивала новую ленинско-сталинскую эстетику, она разрешала все вопросы практического преломления теоретических проблем. Так, в январе 1929 года ЦК ВКП(б) принимает решение «Об укреплении кадров кино». Вопрос о кадрах ставится в тесной связи с теми идеологическими вопросами, которые были выдвинуты перед советским кинематографом эстетикой Ленина—Сталина, жизнью народа, социалистическим строительством. Борьба партии за кадры была борьбой за большевистское влияние на развитие киноискусства.

В эти же годы товарищ Сталин всемерно помогает советским кинематографистам преодолевать формалистические ошибки, приблизиться к жизни народа, окунуться в повседневную практику социалистического строительства. После неудачной постановки С. М. Эйзенштейном картины о новой колхозной деревне — «Старое и новое», товарищ Сталин в беседе с режиссером и его ближайшими помощниками указывал на значение для советских художников большевистской партийности, принципов реалистического, народного искусства.

В этой беседе товарищ Сталин напомнил киноработникам об огромной ответственности, возложенной на них. Он указывал, что советскому художнику надо весьма серьезно относиться к каждому слову, каждому поступку своего героя, помня, что героя будут судить миллионы людей. Нельзя выдумывать образы и события, сидя у себя в кабинете. Надо брать их из жизни, изучать жизнь, учиться у жизни. А чтобы правильно разбираться в том, что видишь, подчеркивал в беседе товарищ Сталин, надо знать марксизм.

Указания товарища Сталина по-новому раскрывают ленинский принцип большевистской партийности. Товарищ Сталин напоминает художникам о том, что их работа не только их личное дело. Она будет проверяться миллионами. Художники служат народу — и в этом их священный долг. Отсюда — ответственность художника за идеи, содержание произведений. Герои художника зарождаются не только в его фантазии. Свое начало они берут прежде всего в жизни. В этом — основа их художественной убедительности. В этом же—сила их воспитательного значения для широких масс зрителей. Глубоким смыслом наполнен обращенный к советским художникам призыв — учитесь у жизни!

В беседе товарища Сталина заключена целая программа эстетики социалистического реализма. Судить художника будут миллионы, говорит товарищ Сталин советским художникам. Судить будут с точки зрения правды, с точки зрения верности жизни. Так принцип большевистской партийности произведения раскрывается в познавательности, в правдивом отражении жизни.

В статье «Великий почин» В. И. Ленин подчеркивал, что нужно уметь подмечать ростки нового, ростки коммунизма, помогать им, заботиться о них. Художник, открывая эти ростки, тем самым делает их достоянием заботы миллионов. Развивая эти же мысли, товарищ Сталин советует постановочной группе картины «Старое и новое» поездить по стране и в самой действительности найти те живые факты колхозного строительства, которым посвящалась картина. Но чтобы увидеть и правильно понять эти факты, необходимо обладать передовым, подлинно большевистским партийным мировоззрением, так как, подчеркивал товарищ Сталин, правильно увидеть и отразить жизнь социалистического общества может лишь художник, который стоит на позициях марксизма.

Товарищ Сталин направляет советских художников к овладению марксизмом-ленинизмом, к овладению большевистской партийностью, дающей ключ к познанию общественных процессов, познанию новых отношений и психологии советских людей.

Беседа товарища Сталина оставила большой след в истории советского кино и способствовала повороту творчества советских кинематографистов в сторону социалистического реализма.

В 1934 году выходит фильм «Чапаев», поставленный братьями Васильевыми. «Чапаев» был встречен с энтузиазмом всем многомиллионным населением Советского Союза, его не забывают и до сих пор.

В своем приветствии советским кинематографистам в день пятнадцатилетия советского кино товарищ Сталин отметил этот фильм как один из лучших. В этом же приветствии товарищ Сталин сформулировал идейные и художественные задачи советского кино, характерные для того этапа социалистического строительства. При этом с особенной четкостью ставились вопросы партийности, народности, реализма киноискусства.

«Кино в руках Советской власти, — писал товарищ Сталин, — представляет огромную, неоценимую силу.

Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильм, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино».

Слова товарища Сталина о том, что «кино в руках Советской власти представляет огромную, неоценимую силу», как бы отвечают на мысль, высказанную В. И. Лениным в 1907 году о том, что кино будет величайшим фактором просвещения масс. И советское кино действительно стало огромной, неоценимой силой, когда включилось в общее народное дело. В своем приветствии товарищ Сталин со свойственной ему простотой и лаконичностью указывает на то, в чем именно заключается сила советского кино. Она связана с идеями коммунизма, обогатившими киноискусство, с массовостью и народностью его форм. Исходя из этого, товарищ Сталин вновь напомнил работникам советской кинематографии, что к развитию советского кино нужно подходить с позиций большевистской партийности, с позиций заботы о широких народных массах. Народ должен находить в советских фильмах отражение великих коммунистических идей и великих революционных преобразований действительности. Поэтому кино должно заниматься тем, что волнует и вдохновляет широкие народные массы, составляет суть жизни каждого советского человека. Советское кино должно итти от жизни и в ней искать вдохновение.

Сталинское приветствие явилось программой для советской кинематографии на многие годы. Оно окрылило советских киномастеров, позволило с новой силой почувствовать величие партийного и народного долга каждого советского художника.

Пятнадцатилетие советской кинематографии было отмечено в нашей стране как всенародный праздник. Вместе с приветствием товарища Сталина советские кинематографисты получили приветствие ЦК ВКП(б).

«ЦК ВКП(б), — говорилось в нем, — приветствует работников советской кинематографии, празднующей 15 лет своего существования. Праздник советского кино — самого массового из искусств — есть праздник всей советской культуры и одно из самых ярких свидетельств ее достижений.

Усилиями лучших людей нашей кинематографии — режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, художников, композиторов, инженеров и хозяйственников — созданы замечательные картины, одержаны первые победы в киноискусстве.

ЦК ВКП(б) призывает работников кинематографии, не успокаиваясь на достигнутом, бороться за высокохудожественные кинокартины, воспитывающие массы в духе социализма, любимые массами и понятные им, за дальнейшее улучшение техники советской кинематографии, за доброкачественную пленку, за первоклассную аппаратуру кинотеатров и кинофабрик, за широкое продвижение кинокартин во все города и села Советского Союза».

Этот важнейший партийный документ по вопросам кино весьма характерен многосторонностью подхода партии к вопросам искусства. Главным здесь являются политическая суть, идейность содержания художественных фильмов, проникновение советских художников идеями Ленина и Сталина.

Благотворное, окрыляющее влияние имели встречи товарища Сталина с советскими кинорежиссерами. Товарищ Сталин беседовал в те годы с режиссерами С. Эйзенштейном, А. Довженко, В. Пудовкиным, М. Чиаурели, С. Герасимовым и многими другими.

Товарищ Сталин подсказал режиссеру А. Довженко тему «Щорса» и много рассказывал режиссеру о своеобразии этого легендарного героя гражданской войны. Он же посоветовал широко использовать в изобразительных художественных средствах народный украинский фольклор.

В советах и замечаниях товарища Сталина были глубоко раскрыты народные корни нового, социалистического искусства. Они перекликаются со словами Ленина о массовости и народности социалистической литературы.

«Фильм о Щорсе, — говорил товарищ Сталин в беседе с Довженко, — по существу говоря, мне представляется как фильм о восставшем украинском народе, о его победоносной борьбе с украинской контрреволюцией и немецко-польскими оккупантами за свое социальное и национальное вызволение. Показывая Щорса и его героев-соратников, нужно показать украинский народ, особенности его национального характера, его юмор, его прекрасные песни и танцы».

Благодаря этим мудрым советам А. Довженко и сделал замечательный фильм «Щорс», в котором революционная тема о легендарном украинском герое гражданской войны Щорсе сочеталась с богатством национальной формы.

* * *

Сейчас советское кино заняло большое место в общественной жизни советского народа. В его фильмах отражается каждый новый этап в жизни нашего государства, находит свое реалистическое, художественное воплощение многокрасочный образ передового советского человека, героя великой сталинской эпохи.

Успехам в развитии советского киноискусства наш народ обязан прежде всего товарищу Сталину. Характеризуя роль товарища Сталина в развитии советской литературы, советской кинематографии, Е. Ярославский в своем выступлении на XVIII съезде ВКП(б) в 1939 году говорил:

«...указания товарища Сталина, его постоянный, неослабевающий интерес к этому делу является мощным двигателем для наших художников, артистов, киноработников, поэтов и писателей... Такие замечательные фильмы, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево», «Выборгская сторона», «Депутат Балтики», «Александр Невский», «Чапаев», «Щорс» и другие, созданы в значительной степени по указанию товарища Сталина. Товарищ Сталин вдохновляет художников, дает им руководящие идеи, и благодаря этому художники создали произведения, которые войдут в историю человечества как замечательные памятники истории, истории искусства нашей эпохи, которая начинает век социалистического возрождения искусств».

Развитие советского искусства было предметом постоянной заботы товарища Сталина на всем протяжении истории нашего государства.

В послевоенный период постановления ЦК партии по идеологическим вопросам, партийная критика отдельных фильмов, встречи товарища Сталина с мастерами советского кино — все это сыграло огромную роль в послевоенном развитии советской кинематографии, направляло творческие поиски советских кинематографистов на путях создания произведений социалистического реализма.

Благодаря пристальному вниманию вождей революции к «самому важному» (Ленин) и «самому массовому» (Сталин) искусству, благодаря помощи партии советская кинематография стала подлинно партийным, народным, реалистическим искусством, отражающим в своих художественных образах жизнь и борьбу советского народа за коммунизм.

Вас. Смирнов

СИЛА СОВЕТСКОЙ ПРАВДЫ

1

В своем докладе, посвященном 31-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, товарищ Молотов, говоря о роли и значении советского искусства в жизни нашего народа и народов зарубежных стран, сказал:

«Наша литература, кино и другие виды искусства все больше обогащаются такими произведениями, которые в своих образах раскрывают идейный смысл событий и работы людей советской эпохи. Подлинное искусство доходчиво и оставляет глубокие следы в сознании людей, и поэтому так велико значение теперешнего подъема в советском искусстве для развития успехов в коммунистическом воспитании советского народа. Советское искусство проникает далеко за рубежи страны, освещая дела и дни нашей Родины, которые капиталистическая печать стремится скрыть или извратить в глазах трудящихся».

Советское искусство — это новая эпоха в художественном развитии человечества. Высокие цели построения коммунистического общества, которые ставит перед собой наш народ, определяют цели и задачи советского искусства. Отражая нашу прекрасную социалистическую действительность, запечатлевая в художественных образах моральную силу и духовное величие людей Сталинской эпохи, оно воспитывает сознание миллионов людей в их борьбе за построение нового общества. Особенно велика и ответственна в этом роль самого массового из искусств — кино.

Советское киноискусство, рожденное Великой Октябрьской социалистической революцией, самое молодое из всех искусств. Свое летоисчисление оно ведет от 27 августа 1919 г., когда В. И. Лениным был подписан исторический декрет «О переходе всей фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения». Этим декретом было положено начало советской кинематографии, как отрасли социалистической культуры, развиваемой и руководимой большевистской партией и Советским государством.

Великие вожди нашего народа, основатели Советского государства Ленин и Сталин подняли значение и роль кино в нашей стране на огромную высоту.

Уже в первые годы существования Советского государства В. И. Ленин, указывая на широкий, подлинно народный характер искусства кино и отмечая его огромное значение как могучего средства в деле поднятия культурного уровня нашего народа, в 1922 году дает свою историческую формулировку, называя кино важнейшим из всех искусств.

Решающее значение в развитии советского киноискусства после смерти В. И. Ленина имеет повседневное руководство продолжателя дела Ленина — И. В. Сталина, который с любовью и чуткостью воспитывает работников кино, постоянно обращая их внимание на необходимость повышения идейного уровня и воспитательного значения нашей кинематографии.

Развивая эту мысль в своем приветствии работникам кино в связи с 15-летием советской кинематографии (1935 г.), товарищ И. В. Сталин дал следующую оценку роли и значения киноискусства для дела строительства социализма:

«Кино в руках Советской власти представляет огромную, неоценимую силу.

Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность».

Благодаря неустанной заботе партии, правительства и лично товарища И. В. Сталина, советская кинематография за годы своего существования выросла в одну из ведущих отраслей социалистической культуры, обладающей большой идейно-художественной силой.

Сила советского киноискусства в его высокой идейной принципиальности, в остром чувстве и понимании современности, в умении правдиво и ярко отобразить на экране многогранную жизнь нашей великой Родины.

Образы, созданные на экране мастерами кино, продолжают свою жизнь в сознании многих миллионов советских людей, формируя их характер и мировоззрение, вдохновляя их на труд и подвиги во славу любимой Родины.

Советские фильмы идут во всех частях света, наглядно демонстрируя достижения нового социалистического общества. Люди всех рас и наций с величайшим волнением познают через советские фильмы величие нашего народа, который поражает человечество своей неиссякаемой силой в созидательном труде и мужеством в борьбе за мир и счастье всех народов.

Только в 1948 году наши фильмы за рубежом просмотрели почти 300 милилонов человек. Это число зрителей, несомненно, было бы еще большим, если бы нашим фильмам во многих капиталистических странах не чинились разного рода препятствия.

Разгром немецко-фашистских захватчиков и гигантский размах нашей созидательной работы в послевоенное время не оставляют никаких сомнений у миллионов простых людей за рубежом в величайших преимуществах социалистического строя. Не случайно поэтому поджигатели новой войны не останавливаются перед тем, чтобы лживой пропагандой очернить страну социализма, подорвать к ней доверие и погасить величайшие симпатии миллионов простых людей к благородному советскому народу.

Поэтому каждый советский фильм на зарубежном экране, рассказывая правду о нашей Родине и ее замечательных людях, наносит смертельные удары по грязной пропаганде и разоблачает наших врагов. Советские фильмы несут миллионам людей правду великой Сталинской эпохи, укрепляют позиции демократического лагеря, множат его силы и ослабляют силы империализма. Каждый советский фильм участвует в этой борьбе прогрессивного с реакционным.

Работники советского киноискусства наполняют свои кинопроизведения высокими революционными идеями, обобщают в них опыт строительства социализма, насыщают их глубокими чувствами, близкими и понятными миллионам людей не только нашей социалистической Родины, но и всей планеты.

И не случайно столь триумфальны победы советского киноискусства на международных кинофестивалях, особенно на послевоенных, где, как известно, подавляющее большинство первых призов и премий было присуждено нам за высокую идейность наших картин и за выдающееся мастерство советских режиссеров, актеров, операторов, сценаристов и композиторов, в то время, как на всех фильмах американского производства, даже на луч-

ших, которые были показаны на кинофестивалях, лежит печать штампа и гниения.

Кинофестивали весьма наглядно продемонстрировали полную деградацию и упадок буржуазного киноискусства, разлагающего человеческое сознание. Морфинизм, садизм, мистика и убийства стали основой содержания не только американского киноискусства, но и киноискусства других капиталистических стран. Идейным убожеством и клеветой на человечество веет от всех этих кинопроизведений.

Прямой противоположностью этому были наши советские фильмы, которые дышали жизнеутверждением, верой в будущее и непримиримой борьбой за него. Ибо в нашей советской стране кинематография является могучим орудием народного просвещения масс, одним из важнейших средств политического воспитания, целиком и полностью поставленным на службу народу.

Советское киноискусство, воспитывая наш народ в духе самых гуманных и передовых идей человечества, в духе преданности своей отчизне, служит делу коммунизма, делу Ленина—Сталина.

Киноискусство страны социализма оригинально, самобытно и величественно. Оно наглядно воплощает в себе мудрое ленинско-сталинское определение искусства — национального по форме и социалистического по содержанию.

Советская кинематография по праву может гордиться первым местом, завоеванным ею в соревновании с киноискусством буржуазных стран и в первую очередь с киноискусством Америки, которое открыто служит сейчас идеологическим оружием финансовых магнатов Уолл-стрита — поджигателей новой войны.

И как бы англо-американские политики и их голливудские прислужники ни старались скрыть от своих народов правду о достижениях советского строя и советской культуры, как бы они ни пытались воздвигнуть железный занавес, за пределы которого не могла бы проникнуть в народ правда о Советском Союзе, как бы они ни стремились умалить действительный рост и размах советской культуры, — «все эти попытки, — говорил товарищ А. А. Жданов в своем докладе о ленинградских журналах «Звезда» и «Ленинград», — обречены на провал. Мы очень хорошо знаем силу и преимущество нашей культуры».

«К лицу ли нам, представителям передовой советской культуры, советским патриотам, — говорил А. А. Жданов, — роль преклонения перед буржуазной культурой или роль учеников?!». Действительно, если мы проследим историю развития нашего киноискусства, то увидим, что не капиталистические зарубежные голливуды, а наше советское киноискусство сыграло огромную роль в развитии мирового кино, оказав на него большое влияние.

2

В текущем, 1949 году, советская кинематография отмечает 30-летие своего существования. Эта дата знаменательна не только для работников культуры и искусства нашей Родины, но и для всего прогрессивного человечества, так как неоспоримые достижения советской кинематографии имеют значение для всего развития мировой культуры.

Несмотря на то, что кино является самым молодым из всех искусств — ему насчитывается всего лишь пятьдесят с лишним лет — можно без преувеличения сказать, что настоящее свое рождение оно получило лишь в нашей стране, после Великой Октябрьской социалистической революции.

Первые советские фильмы были показаны в Европе и Америке Обществом друзей советской России в двадцатых годах, в связи с кампанией помощи голодающим Поволжья. То были хроникально-документальные картины: «Пять лет советской России», «Красная Армия», «Лики Красной Армии», «Мать и дитя советской России» и ряд других.

Успех этих фильмов был исключительно большим. Вместо «унылых и безотрадных картин разрушения и варварского уничтожения культуры», о чем ежедневно трубила буржуазная печать Европы и Америки, рабочие увидели успешную созидательную работу, которая проводилась в Стране Советов.

Из художественных картин первой была показана за границей весной 1923 года «Поликушка» (режиссер А. Санин) по повести Л. Толстого. Главную роль в ней играл И. М. Москвин. Эта картина произвела сенсацию, и игра И. М. Москвина в течение длительного времени была предметом восхищения артистических кругов за границей.

«Особенность этого фильма, — должна была признать пресса, — в отличие от всех других в том, что в нем лучше, чем в других, играют... Для кинематографа наступает новая эра. Выражаясь технически, можно было бы говорить о новом реализме... Реализм, полный неожиданного богатства и кипучей уверенности.

Гениальное освещение жизни... Москвин, Пашенная... Москвин! Добродушный простой парень. Но какой он весь жизненный! Как все ненавязчиво».

А вот, что писал, например, о картине «Поликушка» берлинский журнал:

«Человек кричит в кино! Человек! В кино! Не будем говорить о Москвине как актере. Это великий художник. Как все, что идет из России, и этот фильм обращается непосредственно к душе человека. Эта потрясающая картина, быть может, станет решающим этапом в развитии нашего кино... Крик Поликушки, словно иерихонская труба, разрушит китайскую стену лжи и лицемерия, которой капитализм ограждает от действительной жизни народ в деморализующих галлюцинациях кино».

Фильм «Поликушка» с одинаковым успехом был показан на экранах всего мира. В Америке, например, в 1923 году, на традиционном конкурсе, он был признан одним из лучших в числе 10 премированных картин. При этом следует отметить, что в тот же год, по отчетным данным американской кинопромышленности, в США было привезено для продажи 425 картин европейского производства, из них Америкой было куплено всего лишь 6 картин, в числе которых была и «Поликушка».

Вскоре после «Поликушки» на зарубежных экранах появилась советская бытовая комедия «Комбриг Иванов» (режиссер А. Разумный).

Вслед за этим на зарубежных экранах появляются такие картины, как «Красные дьяволята» (режиссер И. Перестиани), «Дворец и крепость» (режиссер А. Ивановский), «Особняк Голубиных» (режиссер В. Гардин), «Его призыв» (режиссер Я. Протазанов,) «Коллежский регистратор» (режиссер Ю. Желябужский), «Крылья холопа» (режиссер Ю. Тарич) и др.

В картине «Коллежский регистратор» главную роль играл И. М. Москвин, а в «Крыльях холопа» роль Ивана Грозного—Л. М. Леонидов.

Эти два советских фильма вызвали подлинный восторг у зарубежных кинозрителей и возбудили еще больший интерес к советскому киноискусству. Образы, созданные на экране артистами И. М. Москвиным, Л. М. Леонидовым, и необычайную правдивость их игры зарубежная пресса считала шедеврами мирового киноискусства.

В связи с огромным успехом, с каким шли в то время на зарубежных экранах первые и немногие советские фильмы, американцы, учтя наблюдающийся интерес к нашим картинам, немедленно приступили к производству целой серии так называемых «русских» картин. Этот маневр имел своей целью, с одной стороны, поднять уже тогда падающий спрос на американские фильмы, а с другой — подорвать возможность появления на экранах произведений советского киноискусства.

В марте 1925 года на международной выставке декоративных искусств в Париже, куда были посланы лишь только плакаты, фотомонтажи, эскизы и макеты декораций картин «Стачка» (режиссер С. Эйзенштейн), «Аэлита» (режиссер Я. Протазанов), «Из искры пламя» (режиссер Д. Бассалыго) и «Кино-правда» (режиссер Д. Вертов), со-

ветским кинорежиссерам С. Эйзенштейну, Я. Протазанову и Д. Бассалыго были присуждены высокие награды—золотые медали, а Д. Вертову—серебряная медаль.

3

Кинопроизведения, которые положили начало подлинно большому и массовому советскому киноискусству и принесли ему мировое признание и славу, появились в 1925—1926 гг. То были «Броненосец «Потемкин» — С. Эйзенштейна и «Мать» — В. Пудовкина. Эти картины отличались идейной страстностью, свежестью мысли, яркостью и новизной формы, блеском молодого революционного таланта. Они сыграли огромную роль в формировании художественного стиля советского киноискусства.

Эти фильмы были новым словом не только в советской, но и в мировой кинематографии. В них было дыхание нашей великой эпохи. Именно поэтому эти произведения были подлинной освежающей силой, новым словом в кино. Не случайно, что их триумфальное шествие по экранам мира оказало огромное и глубокое влияние на творческую практику всей мировой кинематографии.

«От примитивных агиток и кинохроник времен гражданской войны, — писала «Правда» 11 января 1935 г., — помогавших Красной Армии в ее боевой работе, через искания и ошибки первых лет мирного строительства, преодолевая и побеждая мещанские настроения части работников кино, советская кинематография неуклонно двигалась вперед. Замечательными вехами на этом пути были кинофильмы, заслужившие мировую славу: «Броненосец «Потемкин» — Эйзенштейна и «Мать» — Пудовкина. Они показали всему миру, как велики творческие силы советского кино, какой могучей страстью, подлинной взволнованностью и высокой идейностью живет советское искусство».

«Когда после свершения великой русской революции стали говорить о советских фильмах, — писала французская печать, — весь мир был занят проблемой, не является ли кино, прежде всего, языком самого народа? Народ-победитель должен был явить миру фильмы, «свои» фильмы. И мир не был обманут в своих ожиданиях. Незабываемым явилось для нас демонстрирование в Париже в «Сине-клубе» «Потемкина». Впервые кино потрясло, покорило массы. Эти открытые, трепещущие жизнью лица актеров, эти правдивые человеческие положения ставят «Потемкина», как и «Мать», в разряд величайших творений экрана».

Но именно поэтому появление «Броненосца «Потемкина» на зарубежных экранах повсеместно было встречено цензурой и обеспокоенными правительствами «в штыки». Там же, где фильм получал разрешение к демонстрированию, там повсеместно его показ сопровождался триумфом.

Так, в Германии появление «Броненосца «Потемкина» на экранах превратилось в большое политическое событие. Еще до показа фильма общественности и печати, цензура, по предложению военного министерства, запретила его демонстрирование и учинила... судебный процесс.

В числе судебных заседателей были: представитель от «Фильм-индустрии», представитель от искусства и литературы, представитель от Министерства народного благосостояния и представитель от Союза молодежи. В числе экспертов мы видим даже представителей от Министерства иностранных дел, от Министерства обороны и от Комиссариата общественного порядка и спокойствия. Разница с обычным судом была только в том, что на скамье подсудимых был необычный для суда «обвиняемый» — советский фильм. Вот выдержки из речи главного «прокурора» этого «суда». Она достойна того, чтобы привести ее со стенографической точностью.

— «Обстоятельства, приведшие к изготовлению этого фильма,—так начал «прокурор» свою речь, — мне неизвестны, но особо подчеркиваю, что исполнение ролей ведется членами Пролеткульта... Эта организация имеет целью пропагандировать идеи большевизма. Территория выполнения задач Пролеткульта не ограничивается только Россией, но охватывает весь мир. Где только найдется благоприятная почва для восприятия большевистских идей, там и прививаются эти идеи. Все эти данные указывают вполне определенно на характер большевистских намерений... Картина изображает не только сравнительно недавние исторические события, но она еще представляет события, являющиеся прелюдией к существующей в России власти и порядку. Тенденция же ее такова: большевизм должен быть и за границей... Все люди, недовольные своей отечественной системой управления, просмотрев «Броненосец «Потемкин», легко убеждаются, что развитие этих событий шло совершенно естественно. Этим хотят постепенно повлиять на рейхсвер, флот, полицию и чиновничество, являющиеся опорой существующему государственному строю, чтобы они не выступали против коммунизма с необходимой для этого резкостью... Коммунисты хотят выучить своих людей военной тактике, дать наставления, как держаться в будущем бою. Это — задача настоящей картины. Хотя в ней трактуется историческое событие, но ее тенденция заключается в том, чтобы показать военным, как нужно восставать против государственной власти и брать власть в свои руки... Матросы, восставшие против офицеров, объединяются с революционномыслящим населением порта. Они принимают бой против остальной, преданной правительству, части флота... Конечно, все эти происшествия не так легко могут произойти в наших условиях, но прославление мятежа и открытой борьбы против государственной власти заставляет зрителя забыть об этих обстоятельствах. Недовольным существующим строем этот фильм показывает, каким способом разбивается установленная дисциплина. Демонстрация картины способна создать настроение, способствующее государственному перевороту и нарушению общественного порядка. Поэтому я самым решительным образом голосую против допущения этого фильма на экраны».

Речь «прокурора» нашла живейший отклик в сердцах членов Цензурного комитета, и выпуск фильма «Броненосец «Потемкин» на экраны Германии был запрещен. Однако фильм нашел и многочисленных друзей и защитников. Дело о «Броненосце «Потемкине» перешло в парламент. Под влиянием общественного мнения правительство все же вынуждено было разрешить его демонстрацию, но при условии изъятия из него целого ряда мест. Были вырезаны сцена выбрасывания офицеров за борт корабля, сцена с коляской на Одесской лестнице, все куски, где ноги проходят по убитым, крупный план ударяющего шашкой казака и ряд других. Но и после этого разрешение было дано с оговоркой, что в кинотеатре, где демонстрируется «Броненосец «Потемкин», вход для юношества и военнослужащих остается запретным.

Кинопремьера «Броненосца «Потемкина» в Берлине, состоявшаяся 29 апреля 1926 года в кинотеатре «Аполлотеатр», вызвала бурный восторг зрителей. Во всей печати, за исключением крайних правых газет, появились рецензии, приветствующие фильм и его создателя.

«Ни один человек, коему еще доступны душевные переживания, — писала «Берлинер тагеблатт», — не чувствовал вчера, что он находится в театре. Казалось, что он видит совершенно новое, до сих пор не достигнутое творчество, нечто совершенно правдивое и великое. Новое киноискусство на этот раз увековечено.

Этот фильм инсценирован гением, все передано с такой точностью и теплотой, что зачастую ваше сердце перестает биться... Эйзенштейн создал самый грандиозный фильм, какой когда-либо видел мир».

«Событие потрясающей важности в кинематографии, — писала «Берлинер берзен курьер». — С этого фильма начинается эпоха картин, принадлежащих к величайшим творениям человеческого духа последних лет. Если бы все документы за последние двадцать лет были утеряны и остался один «Броненосец «Потемкин», то этим была бы сохранена картина человеческих деяний».

«Этот фильм грандиозен, писала «Дер монтаг ам морген». — В истории кинематографии и даже в истории театра нет ничего такого, что можно было бы поставить рядом с этим художественным произведением».

Столь грандиозный успех революционной картины встре-

вожил реакцию. В правой печати появились вопли о «большевистской пропаганде» и требования запрещения фильма. «Где цензура? — восклицали профашистские газеты. — Почему не запретят этот фильм? Долго ли мы будем терпеть?»

Спустя три месяца после кинопремьеры, берлинская полиция все же «Броненосца «Потемкина» с экрана сняла, а правительства Баварии, Тюрингии, Вюртемберга и Гессена совсем даже не допустили его демонстрирование на территории своих провинций. Вскоре фильм был запрещен и на территории Пруссии.

С протестом против запрета фильма выступили рабочие организации, левобуржуазная печать, демократические группы интеллигенции. В опубликованном газетой «Берлинер тагеблатт» обращении к общественности, подписанном многочисленными видными деятелями германской литературы и кино, говорилось: «В германской республике возможны всякие неожиданности. Однако, подобный абсурд казался совершенно неправдоподобным... «Броненосец «Потемкин», показанный уже бесчисленное множество раз (за исключением нескольких явно реакционных государств) по всей Европе, есть не только колоссальное поражающее и потрясающее души зрителей художественное произведение, но от него, несомненно, берет начало новая эра в кинематографическом искусстве».

Подписавшие обращение протестуют против запрещения фильма и требуют призвать к порядку «кучку никого не представляющих бюрократов, берущих на себя смелость суждения в вопросах искусства».

Запросы по поводу запрещения картины поступили в германский рейхстаг, а также в ландтаги Пруссии, Тюрингии, Гессена и т. д. Правительство, опасаясь общественного скандала, официально, вынуждено было снять с картины запрет, но отдельные германские провинции так и не допустили демонстрацию фильма на своей территории.

Впервые в истории мировой кинематографии кинофильм оказался фокусом, в котором сконцентрировались политические страсти всех партий и направлений большого европейского государства. Не менее острый политический резонанс был вызван «Броненосцем «Потемкиным» в Австрии, Чехословакии, Венгрии и ряде других европейских государств, в которые ему удалось прорваться сквозь рогатки цензуры.

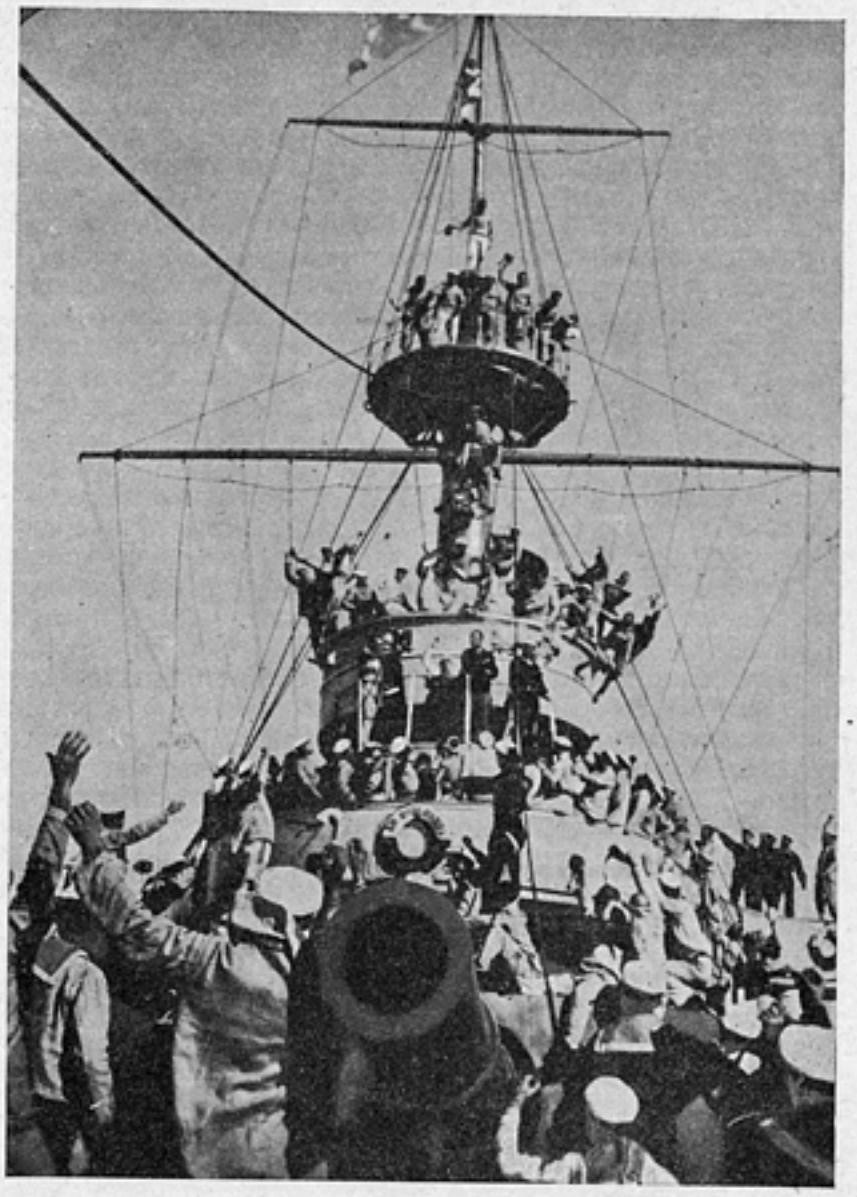
Показ «Броненосца «Потемкина» в Австрии в огромном венском цирке Буша превратился в демонстрацию симпатий к советскому народу. Позже картина шла в двадцати крупнейших кинотеатрах Вены.

«Это произведение самое сильное, самое возвышенное, какое когда-либо было создано кинематографией, — писали французские кинокритики. — Никогда еще фильм... не достигал такой динамики, не выявлял такой патетической правды. Об этом шедевре можно сказать, что он является первым произведением эпического жанра в кинематографии. Он возбуждает самые глубокие чувства и возводит их на моральную высоту...»

Просматривая наши газеты тех лет, мы можем прочесть в заметке «Бой «Робин Гуда» с «Потемкиным», опубликованной в газете «Комсомольская правда», следующий небезынтересный факт: «Американский фильм «Робин Гуд» сразился в 1925 году в Первом художественном кинотеатре с ««Потемкиным», где эти картины шли тотчас же одна после другой. В первый праздничный день после премьеры «Робин Гуд» (американский боевик) дал 2500 зрителей, «Потемкин» же — 5800 зрителей».

В Соединенных Штатах премьера «Броненосца «Потемкина» состоялась в 1926 г. в одном из нью-йоркских кинотеатров на Бродвее, где этот фильм с небывалым для Америки успехом шел в течение 16 недель, несмотря на то, что демонстрировался в сильно урезанном виде. Из фильма были изъяты кадры с червями в мясе, обед офицеров, многие сцены на корабле и на Одесской лестнице.

Многие прогрессивные мастера американского кино, которым удалось видеть «Броненосца «Потемкина» в неурезанном виде, дали ему не менее восторженную оценку, чем их европейские коллеги. В частности, Чарли Чаплин



«Броненосец «Потемкин»

назвал «Броненосца «Потемкина» — «самой лучшей картиной в мире».

Фильм называли «единственным кинопроизведением за тридцать лет существования кино», «великим событием», представляющим собой поворотный пункт в истории кинематографического искусства и т. д., причем вся реклама этого фильма в Нью-Йорке — плакаты, афиши, стенды и т. д. были украшены четырьмя золотыми звездочками, что свидетельствовало о его выдающихся качествах, которые официально были признаны Национальным просмотровым киносоветом, присудившим ему наивысшую оценку.

В книге «Развитие американской кинематографии», вышедшей уже в 1941 году, появление первых советских фильмов на экранах Америки описывается как событие огромного значения, как своего рода «конфликт»:

«Интеллигенция и артисты, не говоря о продюсерах, постоянно и жарко спорили о достоинствах советских «пришельцев». Крики «пропаганда!» смешивались с восторгами.

Когда дым конфликта рассеялся, стало ясно, что в киноэстетике началась новая эра: с приходом советских фильмов выкристаллизовалось искусство кинематографа...»

На ежегодном традиционном конкурсе, проводимом американцами на лучший фильм, «Броненосец «Потемкин» вошел в первую десятку премированных картин и был признан лучшим фильмом 1926 года. В том же году, на Выставке искусств в Париже, «Броненосцу «Потемкину» была присуждена высшая премия — супер-гран-при — Большая золотая медаль.

Но фильму «Броненосец «Потемкин» не повезло в Соединенных Штатах. Он здесь показался опасным. Его демонстрирование было повсеместно запрещено, причем еще и до сих пор в США есть такие штаты, где это запрещение так и не снято...

Уместно вспомнить некоторые, не лишенные интереса исторические факты, связанные с «Потемкиным».

В 1927 году в Париже был созван Международный киноконгресс. На одном из заседаний этого конгресса обсуждался вопрос об установлении международных премий, ежегодно присуждаемых лучшим фильмам мира.

И вот на страницах газеты «Юманите» появилась статья, в которой предлагалось, чтобы Киноконгресс присудил первый международный приз советскому фильму «Броненосец «Потемкин».

Это предложение, как писали газеты того времени, было «подобно грому с ясного неба: от изумления у борзописцев кинокритики и кинодельцов отнялись руки и парализовалась воля» ...Никакого ответа на предложение «Юманите» не последовало, и вопрос об учреждении международных премий был предан забвению.

Известно, что в 1933 году, в своей речи, обращенной к немецким кинематографистам, Геббельс призывал их создать «своего «Потемкина»....

Гневную отповедь на этот «комплимент» дал советский художник-патриот С. Эйзенштейн в своем «Открытом письме Геббельсу», опубликованном в наших газетах, где ярко и убедительно было разъяснено, почему фашизм никогда не сможет создать своего «Потемкина».

4

Не успели затихнуть споры, разгоревшиеся в связи с появлением «Броненосца «Потемкина», как на заграничных экранах появился другой выдающийся советский фильм — «Мать», поставленный В. Пудовкиным по одноименному роману М. Горького.

Премьера «Матери» за рубежом состоялась в Берлине в марте 1927 года. «Свет пришел с Востока»,—писали немецкие газеты.—«В данную минуту кажется, что и кино также приходит с Востока. Русские фильмы занимают первое место в мире».

«Перед нами русские фильмы, — заявлял «Берлинер герольд».—Нашим старым отечественным кинопроизводствам приходит конец, потому что они не хотят итти в ногу с конкурентом, который появился так же внезапно, как и победоносно. Пудовкин встает перед нами как чудо кинематографии, как наша надежда».

«Фильм «Мать», — отмечал «Кинематограф», —редких художественных достоинств, сильно действующий на публику. Работа режиссера, чудесных актеров, темп и ряд сцен вызывают справедливый восторг. Режиссер Пудовкин, вместе с Эйзенштейном, должен быть поставлен теперь во главе европейских кинопостановщиков».

Даже такая реакционная газета, как «Форвертс», систематически клеветавшая на СССР, и та не смогла остаться равнодушной к этому фильму, заявив: «Новый русский фильм прибавляет к триумфу, завоеванному ее предшественниками, новый лавровый венок». «Режиссер Пудовкин, — добавляла «Берлинер фольксцейтунг», — гениальный постановщик».

Но естественно, что наряду с восторженными отзывами, фильм «Мать», как и «Броненосец «Потемкин», вызвал разноголосый шум враждебной критики. «Мы спрашиваем,—писала газета «Дас дейче тагеблатт»,—как власти могли разрешить фильм, который смело можно назвать «Потемкин № 2».

Недовольные реакционеры были не только в прессе, но и в зрительных залах. Так, во время кинопремьеры фильма в берлинском кинотеатре «Капитоль» произошел следующий, довольно любопытный случай. Когда на экране появились войска, неожиданно повернувшие ружья против буржуазии, — весь театр бурно зарукоплескал. Тогда некий господин из первого ряда, поднявшись во весь рост, дико закричал: «Чему вы рукоплещете? Ведь это же и с вами завтра может случиться».

Что касается Америки, то там «Мать» совсем не была допущена к демонстрации...

О том, что представляла собой зарубежная кинематография тех лет, лучше всего говорит А. В. Луначарский в своей статье, опубликованной в газете «Известия» 10/X 1926 г., написанной после поездки за границу, где он познакомился с кинопродукцией Запада и Америки.

А. В. Луначарский писал: «Мне пришлось видеть несколько лучших заграничных картин, но какое же это убожество! Как же можно сравнивать эту пошлейшую ерунду, ерунду по замыслу, по общему исполнению... как можно сравнивать эту дребедень с завоеваниями советского кино? Как можно усомниться хоть на минуту, что картины, подобные «Матери», вызовут опять протяжное эхо восхищения и удивления нашему Союзу за границей?.. Талант, свежесть мыслей, разбуженных революцией... идут вперед, чтобы занять законное место среди всей мировой кинематографии, место, которое одно за другим должны занять и все остальные ветви нашей культуры».

И вот, как бы отвечая на ожидание новых потрясающих фильмов «с Востока», советская кинематография выпускает одну за другой такие замечательные ленты, как «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» (режиссер В. Пудовкин), «Октябрь», «Старое и новое» (режиссер С. Эйзенштейн).

Чтобы хотя бы приблизительно представить себе триумф этих картин на зарубежных экранах, достаточно привести всего несколько отзывов без всяких комментариев.

Говоря о фильме «Конец Санкт-Петербурга», газета «Берлинер берзен курьер» писала: «Рядом с этим фильмом блекнут все американские фильмы, которыми мы восхищались до сих пор». — «Это художественное произведение, — отмечала «Ур абендблатт», — принадлежит к редким событиям и вместе с «Потемкиным» заслуживает быть сохраненным в мировом архиве киноискусства». «Надо пожать руку режиссеру Пудовкину как гениальному представителю советского киноискусства, как революционеру-творцу, произведения которого не останутся без последствий для киноискусства, — писала другая немецкая газета.—Пудовкин одновременно и мастер и ученик русского киноискусства. Многое из того, что можно сказать в похвалу ему, идет на счет русской школы киноискусства вообще. Русские свободны от страха: «что скажет публика», они думают о своем задании, а не об его успехе». «Это великолепный, могучий аккорд, полный подлинного пафоса я не боюсь добавить, что, глядя на этот фильм, невольно думаешь о Микель Анджело. Это величайший и сильнейший фильм из всех, виденных нами». («Ди вельт ам абенд»).

Не менее высокой оценки были удостоены «Потомок Чингис-хана» и «Октябрь». Первый шел за границей под названием «Буря над Азией», второй — «Десять дней, которые потрясли мир».

«Советское кино имеет новое достижение, — писала французская газета «Юманите». — Пудовкин в своем фильме показал всю ширь своего таланта. Это новое доказательство чрезвычайных возможностей революционного кино... Кто в Европе или в Америке способен создать нечто подобное?»

«Буря над Азией», — отмечала немецкая газета «Берлинер тагеблатт», — волнующее, потрясающее произведение. Это — документ величайшей силы, игра широчайших размеров. Это — дар только русских».

В связи с этим один из популярных кинорежиссеров Франции того времени писал: «Мне хотелось бы сказать какому-нибудь магнату нашей индустрии: скупите всю русскую кинопродукцию за десять лет вперед — и в мире не будет богатства, равного вашему. Сейсмографические приборы регистрируют лучше на расстоянии. Я чувствую силу там, где она имеется, я ею восхищаюсь, я нахожу самого себя перед ее лицом, и я иду за ней как усердный и настойчивый ученик. Эйзенштейн, Пудовкин и их со-

ратники прочтут в этих строках о симпатии, которую я к ним питаю».

Вскоре, вслед за первыми советскими картинами С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, зарубежные кинозрители познакомились с такими новыми советскими фильмами, как «Арсенал» и «Земля» (режиссер А. Довженко), «Обломок империи» (режиссер Ф. Эрмлер), «Турксиб» (режиссер В. Турин), «Привидение, которое не возвращается» (режиссер А. Роом) и другими.

Фильм «Привидение, которое не возвращается» был поставлен по литературному произведению знаменитого французского писателя—друга советского народа А. Барбюса, который в 1928 году, по просьбе А. Роома, прислал ему из Парижа для экранизации три свои новеллы, одна из которых, «Свидание, которое не состоялось», А. Ромом и была использована для постановки фильма.

После выхода в свет этой картины, А. Барбюс написал о ней взволнованную рецензию, высоко оценив творческий труд режиссера, которому удалось, как отмечал Барбюс, из маленькой новеллы создать яркое, большое и волнующее художественное кинопроизведение, полное революционного содержания и политической остроты.

Из советских фильмов, демонстрировавшихся в Америке после «Броненосца «Потемкина», семь («Конец Санкт-Петербурга», «Октябрь», «Потомок Чингис-хана», «Арсенал», «Земля», «Обломок империи» и «Турксиб») были на традиционных конкурсах, ежегодно проводимых Национальным просмотровым киносоветом, состоявшим из ведущих кинокритиков, включены в число лучших фильмов, показанных в США. И нет сомнений, что каждая из этих картин не только оставила после себя большой и глубокий след в прессе и широких массах зрителей, но оказала огромное влияние и на дальнейшее развитие мировой кинематографии. Это происходило потому, что животворящая сила большевистских идей придавала творчеству советских мастеров кино страстность и убежденность, сулила победу всем тем, кто отдавал себя делу борьбы, делу создания искусства освобождающегося народа.

Создатель «Броненосца «Потемкина» — С. Эйзенштейн писал в одной из своих статей о той социальной почве, соками которой питалось творчество наших кинохудожников: «Был пафос революции. Был пафос революционно-нового. Была ненависть к буржуазно возделанному. И дьявольская гордость и жажда «побить» буржуазию и на кинофронте. Время единственное. Время неповторимое. Ибо это было первое сражение, данное новой революционной идеологией по линии культуры. И сражение, выигранное наперекор цензурам, жандармским дубинкам и подлым кривым ножницам буржуазных перемонтажеров. Рейды советской кинематографии неизбежно удавались в самом глубоком тылу наиболее враждебных буржуазных оплотов и стран. Эти победы для нас самих же становились неожиданностью. Мы меньше всего думали удивлять или покорять Запад. Работая, мы видели перед собой свою замечательную, свою новую страну. Служить ей и ее интересам было основной и неизменной нашей задачей».

Цензурные органы буржуазных государств запрещали советские фильмы. О них возбуждались вопросы в парламентах. Снятия их с экрана добивались директора кинопрокатных трестов. Фашистские бандиты устраивали погромы в кинотеатрах, в которых шли советские фильмы, и несмотря на все это наши картины триумфально шествовали по экранам мира.

Один из видных английских критиков и теоретиков кино в своей книге задавал вопрос: «Почему так случилось, что русские смогли разрешить в какие-нибудь шесть лет проблемы, которые ставили втупик не одно поколение кинопроизводственников других наций?» И сам себе отвечал, до известной степени приближаясь к истине: «Кино в России не является, как во всех других странах, лишь средством развлечения. Это — часть воспитательной работы, направленной к определенной цели, не для того, чтобы доставить развлечение в свободный вечер, но затем, чтобы преподать рабочим России и любой другой страны идеи нового, новой энергии и нового мира».

Было истрачено много чернил и исписано много перьев для того, чтобы объяснить успех советских кинокартин, в первую очередь их «чисто формальным» новаторством. Крылатый термин «русский монтаж», легенды об отсутствии в советском кино актеров, восхваление индивидуальных качеств того или иного советского киномастера — все это быстро вошло в обиход голливудского ателье и попало на страницы скороспелых историй мировой кинематографии.

Эти историки пережили конфуз несколько позже, когда тщательно перенимаемые в угоду моде приемы советских кинофильмов не дали в буржуазной кинематографии желательных результатов и оказалось, что сила наших фильмов вовсе не в этих приемах самих по себе.

Новизна и непреоборимая сила советского киноискусства, начиная с ранней хроники, отражавшей неслыханные в истории героические подвиги народа, и кончая патетической и эпической драмой или сатирической и веселой комедией, заключались отнюдь не в «чисто формальных» приемах, а прежде всего в высокой социалистической идейности, в широте тематических устремлений, в новизне той жизни и тех людей, подвиги и труд которых оно правдиво изображало. Именно благодаря этому советской кинематографии удалось создать и новые, невиданные доселе формы кинодраматургии. «Эпос»—вот то слово, которое замелькало на страницах буржуазной прессы, когда она стала свидетелем первых мировых успехов советского кино. Все подражательные попытки буржуазной кинематографии создать эпический фильм нового типа оканчивались, как правило, неудачей. Не в этих попытках, а в советском кино, в фильмах С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Г. и С. Васильевых, М. Чиаурели и других расцветал настоящий эпос, до уровня которого, несмотря на все потуги, буржуазная кинематография так никогда и не смогла подняться.

5

В 1928 году один из основоположников Московского Художественного театра В. И. Немирович-Данченко, после полуторагодичного пребывания в Америке, отмечая, что Советский Союз в области кино, как и во всех других областях духовной культуры, идет намного впереди Америки, писал:

«Имея сейчас в руках колоссальный материал для сравнения, я, не задумываясь, могу сказать, что в будущем на мировом рынке первое место обеспечено за нами».

«Только в стране, добившейся свободы благодаря революции, — писал известный французский писатель и политический деятель Вайан Кутюрье, — кино могло выявить свой политический облик... Между русским кино, человечным, революционным, синтетическим и в то же время реалистическим, и кинематографией, скованной режимом капиталистических стран, существует громадная пропасть. Такие произведения, как «Потемкин», «Мать» или «Конец Санкт-Петербурга», возвещают новую великую творческую эпоху, в которой кино, как искусство масс, займет первое место».

Таким образом, влияние немого советского кино на мировую кинокультуру было грандиозным. Лучшие советские фильмы тех лет тщательно изучались передовой зарубежной критикой и кинорежиссурой: по ним учились киномастерству, они служили образцами для подражания. А главное—эти фильмы открывали миру глаза на ту великую правду, которую провозгласила Октябрьская революция и начинал претворять в жизнь многонациональный народ новой советской России.

Однако, как ни велики были эти достижения и успехи советского немого кино, более блистательны были его победы в звуковой период, когда стало возможным создание на экране более глубоких характеров современного нового человека, более прямое и глубокое раскрытие тех идей, которые нес человечеству гений партии Ленина — Сталина, гений народа-преобразователя.

„СТАЛИНГРАДСКАЯ БИТВА“

В. Петров

Фильм о героическом сражении

Для всего передового человечества слово «Сталинград» стало символом воинской доблести, стойкости и героизма советских людей, их безграничной верности Родине.

Проходят годы, и чем больше отодвигает нас время от Сталинградской эпопеи, тем величественнее вырисовываются заслуги Советской Армии, освободившей нашу Родину от нашествия фашистских варваров и спасшей мировую цивилизацию.

И по мере того, как перелистываешь страницы летописи Великой Отечественной войны, все более полно и волнующе раскрываются стратегические замыслы величайшего из сражений, все яснее становится воинская мудрость вождя и полководца И. В. Сталина, по планам и под руководством которого был осуществлен исторический разгром немцев под Сталинградом.

Память о Сталинграде никогда не померкнет. Тема Сталинграда будет вечной темой для многих поколений историков, художников, писателей, деятелей кино!

Легко понять, с каким особенным волнением приступали мы к работе над фильмом «Сталинградская битва». Много трудных и сложных задач стояло перед нами. И главная, наиболее ответственная и почетная— создать средствами кинематографического искусства образ вождя советского народа, гениального полководца, великого мыслителя, непревзойденного военного организатора и стратега товарища Сталина, с орлиной зоркостью разоблачившего военные планы противника. Средствами киноискусства нужно было показать великую воинскую доблесть советских людей, раскрыть мудрость сталинского стратегического плана, превосходство советской стратегии и советского военного искусства над шаблонной, авантюристической стратегией Гитлера и его военщины.

Артист А. Дикий, исполнявший в картине роль товарища Сталина, и весь наш постановочный коллектив, воодушевленный порученной нам почетной задачей, работал с огромным творческим волнением. Мы старались отдать все свои силы, весь свой опыт, все наше умение, чтобы эту грандиозную задачу решить достойно. Конечно, наше решение не может и не должно считаться полным, исчерпывающим: воплощение гениального образа вождя и полководца товарища Сталина будет всегда основной задачей советского искусства! Наши скромные попытки показать товарища Сталина в дни сталинградского сражения—это только еще один шаг вперед на столь же трудном, сколь и почетном пути.

Вторая стоявшая перед нами задача — раскрытие высоких морально-политических качеств советского воина. До сих пор в большинстве наших кинокартин зритель следил за судьбой отдельных героев или маленькой группы людей, интересовался их личной судьбой, правда, отражающей типичные судьбы многих наших современников.

В нашей картине, где героями являются армия и народ, где огромные массы людей выполняют великие планы товарища Сталина, каждый эпизод должен был подняться до высокого обобщения. Нужно было показать единый порыв воли огромных масс народа и вождя, заставить зрителя думать о судьбах Родины, а не определенного круга действующих лиц. И мы, снимая нашу картину в самом Сталинграде и в тех местах, где происходили исторические события, общаясь с участниками и героями этих событий, всюду искали пути решения этой задачи. Этим и объясняется то, что большинство сцен в фильме посвящено показу и раскрытию событий необычайной политической значимости или военных действий огромного масштаба. Естественно, что показ этих грандиозных событий языком пространственного искусства кинематографа представлял собой особые трудности. Сложность заключалась не столько в драматургии событий, сколько в нахождении новых изобразительных средств для широкой идейно-политической и военно-стратегической трактовки сталинградских событий на экране.

Впервые в истории искусства нам предстояло показать батальные сцены невиданного в истории войн масштаба, и не только показать, но и раскрыть их смысл в свете новой сталинской военной науки, в свете нашей передовой стратегии и тактики. Ни в литературе, ни в живописи — ни описанием боев, ни статичными панорамами нельзя так убедительно и наглядно показать военные действия, как в кино, дать эти события в действии, во времени, на земле и на небе, на фронте, протяжением в сотни километров.

Только долгое и тщательное изучение основ советского военного искусства, стратегии и тактики Советской Армии, многочисленные встречи с непосредственными участниками боев, содействие Генерального Штаба, руководство военных консультантов и помощь частей Советской Армии, участвовавших в создании этой картины, позволили нам найти, как мне кажется, не только правильные политически и тактически, но и художественно убедительные средства решения этой задачи.

Стремясь к воссозданию на экране образа вождя и гениального полководца нашего времени товарища Сталина, образа героического советского народа на широком фоне политических и военных событий тех дней, мы твердо шли по генеральному пути советского искусства—пути социалистического реализма. Этот путь, путь правды жизни, все более полно облекается в живую плоть искусства, завоевывает в наших произведениях все новые высоты, раскрывается все шире и глубже как единственно правильный метод творчества, позволяющий сочетать в неразрывном единстве высокую идейность произведения с наиболее совершенной художественной формой.

Кадр из фильма «Сталинградская битва»

А. Дикий

Творческая радость

Создание образа товарища Сталина в кинофильме «Сталинградская битва» не является моей первой работой над этой ролью. До этого я участвовал в спектакле Государственного Малого театра «Южный узел» А. Первенцева, в кинокартинах «Александр Матросов» и «Третий удар», исполняя эту же роль.

Предложение работать в кинокартине «Сталинградская битва» особенно взволновало меня. Историческое значение этой битвы выходит за пределы всего, что известно человечеству о великих битвах и великих победах не только в смысле небывалого в истории войн блеска этой победы, но и как проявления полководческого гения нашего вождя. В глубоком значении этой победы заложена идея победы прогрессивного, светлого и гуманного над реакционным, темным и бесчеловечным, заложена идея мира, добра и справедливости для всего человечества.

Не скрою, меня пугала исключительная значительность и ответственность этой сложной работы. Поэтому я собрал все мое творческое мужество, чтобы приступить к работе.

Взволнованность и тревога, колебания и творческая бережность не оставляли меня в процессе работы до самого конца.

Учитывая свои силы, свои скромные возможности, я с полным сознанием всей грандиозности задачи создания художественно-документального фильма, кинопамятника защитникам Сталинграда, приступил к работе. Весь мой предварительный опыт, все сделанное мною до сих пор я рассматривал лишь как подготовительный период, как пробу сил.

Работу над фильмом «Сталинградская битва» я считал решающей не только для себя, но и для режиссуры, постановочного коллектива и всего советского киноискусства.

Не изменяя основам русской реалистической театральной школы, школы МХАТ, в духе и принципах, которой я воспитан, я начал более детальное практическое ознакомление с эмоциональным и текстовым материалом сценария с целью учесть все возможности, предоставляемые мне автором.

Огромный словесный, творческий капитал сценария необходимо было распределить по элементам создаваемого образа. Нужно было наметить и решить отдельные части общей задачи, определить слагаемые грандиозной «суммы» образа. Опасность играть «вообще», в единой краске, играть сразу сумму вместо слагаемых, остро стояла передо мной. Необходимо было строго и глубоко творчески анализировать весь материал. В основу такого рода анализа было положено и мое знание образа (всегда недостаточное, конечно), и мое личное отношение к нему, и отношение к нему людей, страны, всего человечества.

Все это требовало не внешнего, имитационного сходства, не подражания, а глубокого внутреннего решения образа в бесконечном богатстве его содержания, в выражении отдельных элементов его.

Каковы же эти элементы, на которые я хотел бы и на которые мне было необходимо опереться в материале сценария, в тексте?

Эти элементы суть:

— глубокая, научно обоснованная убежденность, непоколебимая вера в победоносные идеи коммунизма, в их правоте, в исторической неизбежности их конечного торжества во всемирном масштабе;

— непреклонная воля к борьбе за победу и торжество передовых идей, заложенных в понятии коммунизма— идей справедливости и общего блага;

— огромный темперамент, руководимый волей и помноженный на нее, сдержанная страстность, собранность, но не холод;

— непогрешимая логика, глубокое проникновение в сущность явлений;

— тончайший анализ фактов, приводящий к историческому предвидению;

— любовь к человечеству в целом, забота о человеке в отдельности.

Вот те элементы, которые я считал необходимым выразить в образе.

Если учесть, что каждый из указанных элементов распадается на бесконечное количество оттенков и заключает в себе безграничную возможность образного творческого выражения, станут понятными вся сложность и все творческие трудности предстоявшей работы.

Необходимо сказать, что во всех моментах работы я находился в теснейшем творческом контакте с режиссером картины В. М. Петровым. Его чуткость и указания во многом помогали мне. Нашему взаимопониманию способствовал и опыт предыдущих наших работ.

Дружную работу коллектива украшала настойчивость замечательного оператора Ю. Екельчика, доставлявшего мне, правда, неоднократные испытания на выносливость и выдержку в достижении поставленной цели.

В какой мере мне удалась эта роль — пусть судит зритель.

Я же горжусь и счастлив тем, что мне выпала большая творческая честь довести эту мою работу до экрана и тем самым обратиться к сердцу и чувству нашего народа, с которым вместе мы горды победой в Сталинградской битве и гением творца всех наших побед—великого вождя товарища Сталина.

В. Ждан

Образ великой битвы

Шесть лет прошло со дня завершения битвы за Сталинград — этой эпопеи безграничного мужества и стойкости советских людей в один из решающих периодов Великой Отечественной войны.

Образ этой величайшей из битв сегодня встает перед нами на экране, воссозданный средствами искусства во всей своей документальной достоверности и суровой жизненной правде.

Еще А. М. Горький писал о том, что «в наши дни поставлен вопрос о необходимости более тесного сближения искусства с действительностью, об активном вторжении литературы в жизнь эпохи...»

И в самом деле, наша советская действительность насыщена такими фактами высшего проявления человеческого достоинства и долга, которые по внутреннему смыслу и значению уже сами по себе перерастают рамки простого жизненного явления и приобретают более широкое звучание. Именно поэтому реальные факты, как и реально существующие люди, закономерно вошли в искусство нашего времени, определив и новое понимание подлинно художественного.

Истинно художественным для нас в искусстве является то, что тесно связано с жизнью, правдиво и глубоко отражает действительность. Между произведением советского искусства и жизнью устанавливается та прочнейшая связь, которая питает его, придает неувядаемую силу и которая лежит в основе нового метода — метода социалистического реализма.

Говоря о документальной достоверности лучших произведений киноискусства, мы тем самым подчеркиваем их высшее, новое качество — качество правды искусства эпохи победившего социализма.

«Именно потому, — указывал А. Фадеев в статье «Задачи литературной теории и критики», — что мы являемся представителями общества, где субъективные чаяния художника совпадают с объективным ходом общественного развития, мы можем в реальной действительности находить живых людей, носителей нового морального начала».

У советского художника нет необходимости отрываться от жизни, прикрашивать и выдумывать новую, ирреальную жизнь, ибо наша действительность насыщена высочайшей героикой, богата всеми проявлениями лучших качеств творящего и мыслящего человека. Это дает нашему искусству материал огромной выразительной силы.

Поэтому нет ничего удивительного, когда, открывая ту или иную книгу советского писателя, мы прежде всего узнаем, что ему ничего не приходилось выдумывать...

Вот перед нами авторское предисловие писателя Б. Полевого к его книге «Мы—советские люди», удостоенной Сталинской премии. Автор пишет: «В этой книге нет вымысла. Мне не приходилось искать сюжет, выдумывать характеры. Проскитавшись пять лет Великой Отечественной войны по фронтам в качестве корреспондента «Правды», я познакомился с сотнями самых различных советских людей, проявивших в этой войне беспримерную храбрость, мужество, стойкость воли, великую необоримость духа. Высокая большевистская идейность освещала их дела, безграничная любовь к социалистической отчизне вдохновляла их на подвиги непревзойденные, поддерживала их в труднейших испытаниях, давала им силы. Встречаясь с такими людьми или с теми, кто их хорошо знал, был их товарищем в борьбе, я подробно записывал их рассказы, мечтая когда-нибудь поведать о них советским людям... Это не выдуманные герои... Все имена и названия в этой книге подлинные. Каждый действующий в ней человек живет или жил...»

Оставаясь искусством, лучшие произведения советских авторов с наибольшей полнотой и силой аккумулируют в себе реальные факты жизни. Это и делает их правдивыми, живыми, дорогими для широких масс советских людей.

Сказанное прямым образом относится и к кино. Фильмы «Зоя», «Рядовой Александр Матросов», «Повесть о настоящем человеке», «Молодая гвардия» документально достоверны в самой своей основе. Это фильмы о великих примерах воинской доблести, взятых у самой жизни.

В таких, например, фильмах, как «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Радуга», «Человек № 217», «Великий перелом», менялись лишь имена людей, сдвигались и сопоставлялись события, факты, выделялось главное, опускались детали. Но в основе каждого из них лежат реальные факты, живые характеры, и каждый действующий в них человек живет или жил.

Это сближение искусства с жизнью, так ярко сказавшееся в годы Великой Отечественной войны, и породило в нашем искусстве новые, ранее неизвестные жанры. Строго руководствуясь исторической и жизненной правдой, советское искусство создает произведения невиданной жизненной силы.

Фильмам «Клятва» П. Павленко и М. Чиаурели, «Молодая гвардия» А. Фадеева и С. Герасимова, «Третий удар» А. Первенцева и И. Савченко и недавно выпущенной первой серии «Сталинградской битвы» Н. Вирты и В. Петрова веришь, как документам.

Закономерное стремление нашего киноискусства правдиво и всесторонне рассказать о гигантских сражениях Великой Отечественной войны, как о единоборстве социализма с фашизмом, раскрыть перед зрителем источник тех сил, которые привели нас к победе, показать в художественных образах все величие сталинской стратегии, вызвало к жизни новый, художественно-документальный жанр в кино, наиболее полно соответствующий задаче — художественными средствами, но с документальной достоверностью и точностью воссоздать историю Великой Отечественной войны в ее главных, решающих моментах.

Стремление взять самую жизнь не во внешней, а во внутренней ее связи, раскрыть движущие силы исторического процесса, показать связь событий и отдельных человеческих судеб, ни в чем и нигде не отступая от действительного хода истории — все это и стало внутренней основой драматургии художественно-документального фильма.

До появления «Клятвы», «Третьего удара» и «Сталинградской битвы» фильмы, посвященные Великой Отечественной войне, показывали нам лишь отдельные этапы того или другого сражения, участка фронта, боевые эпизоды. В отдельных произведениях киноискусство смело поднималось и до решения проблем, имеющих общевоенное значение («Фронт», «Великий перелом»). Но все эти фильмы воспроизводили как бы отдельные штрихи, детали, частности того монументального образа, который все больше и больше волновал воображение мастеров советского кино, все отчетливее вырисовывался во всей своей широте по мере того, как полнее и глубже осмысливались события великой войны.

Наконец, кино смогло перейти к широким полотнам, к широким обобщениям важнейших этапов Великой Отечественной войны.

Сценарий Н. Вирты охватывал смысл и перипетии сталинградской битвы в целом, во всем ее грандиозном масштабе от начала и до момента окончательного разгрома и уничтожения вражеской группировки.

Первая серия фильма открывается напряженными днями лета 1942 года... Молча выслушав доклад начальника Генерального Штаба о прорыве главных сил немцев в донские степи, товарищ Сталин говорит: «Ясно, они идут на Сталинград»...

И здесь же дает оценку сложившейся ситуации:

— Отдать Сталинград — это значит отдать противнику все преимущества, сохранить — значит связать руки противнику, создать угрозу его коммуникациям...

Товарищ Сталин анализирует стратегию и тактику врага:

— Несомненно, захват Сталинграда — важнейшая часть стратегического плана германского командования в эту кампанию. Мы еще не знаем всех подробностей этого плана, но мне кажется, что он более авантюристичен, чем прошлогодний план захвата Москвы. Шаблонная, шаблонная известная тактика. Мощный клин, удар с хода. Этим нас уже не запугать, учены... А фланги у них растянуты, товарищ Василевский. Этого не следует забывать...

Отсюда и возникает задача — первая часть общего стратегического замысла:

— Итак, оборона Сталинграда. Нам надо выиграть время и обескровить противника...

Рассказу о том, как Советская Армия осуществляла эту задачу — выиграть время и обескровить противника, и посвящена первая серия «Сталинградской битвы». В заключительных кадрах фильма мы уже видим тов. Василевского на заседании Политбюро ЦК ВКП(б), где он сообщает, что враг ослаблен, время выиграно, силы и средства для контрнаступления накоплены, и докладывает о том, что реальные условия для осуществления стратегического плана Верховного Главнокомандования наступили...

И как бы заключая этот грандиозный стратегический план, товарищ Сталин добавляет:

— Осуществление операции под Сталинградом потребует максимального напряжения всех сил страны. Задача тыла: сделать все для контрнаступления и разгрома врага. Нужно призвать рабочих, колхозников, всю советскую интеллигенцию работать с удвоенной энергией. Заключительный вопрос: день начала контрнаступления... Мы начнем контрнаступление в районе Сталинграда в ноябре...

В приведенных нами двух эпизодах: начальном, когда только поставлена задача — выиграть время и обескровить противника, и в заключительном, когда мы узнаем, что враг ослаблен, выиграно время, силы и средства для контрнаступления накоплены, — вырисовываются общие контуры фильма. Его непосредственным содержанием являются события, раскрывающие, как же именно осуществлялась поставленная товарищем Сталиным историческая задача, как формировался стратегический план контрнаступления и разгрома врага.

Кадр из фильма «Сталинградская битва»

Первая серия фильма охватывает события не только военные, но и политические. События эти органично переплетаются между собой, раскрывая внутренний политический смысл стратегических замыслов и конкретных боевых операций. Так мы присутствуем в ставке Гитлера, в Виннице, где бесноватый ефрейтор откровенничает с фельдмаршалом Кейтелем: «Я открою вам карты: как только Сталинград будет взят, Турция и Япония обрушатся на Советы. Вы понимаете теперь?»

Эпизоды боев за Дон сменяются беседой Рузвельта с одним из своих сотрудников в Белом доме, когда, восхищенный стойкостью русских армий, президент США задает вопрос:

— Кто утверждал, что немцы перейдут Дон с хода?

— Просчет, господин президент. Вся пресса твердила.

— Пресса! Что пресса!.. Русские сражаются, как не сражалась ни одна армия в мире...

Мы становимся свидетелями августовских переговоров 1942 года в Москве с участием Черчилля и представителя США Гарримана — переговоров, после которых И. В. Сталин говорит В. М. Молотову:

— Все понятно. Кампания в Африке, Италии. Они просто хотят первыми притти на Балканы, хотят дать нам истечь кровью, чтобы потом диктовать нам... Не выйдет! Славяне будут с нами. Надеются, что мы сдадим Сталинград и потеряем плацдарм для наступления, — и это не выйдет...

На фоне этих событий ярко вырисовываются две основные линии — это линия Верховного Главнокомандования Советской Армии и противостоящая ей линия германского командования.

Однако драматургия фильма строится не только на столкновении двух военных доктрин, двух стратегических планов. Раскрывая перед нами связи и отношения внутри каждой из этих линий, фильм показывает столкновение двух стратегических планов, как смертельное единоборство двух противостоящих друг другу миров, двух укладов, двух взаимно исключающих идеологий.

Разность этих миров отчетливо проявляется во внутренних взаимоотношениях между советским Верховным Главнокомандованием и армией, обороняющей Сталинград, — с одной стороны; между гитлеровской ставкой и фашистской армией, рвущейся к Сталинграду, — с другой.

Вот товарищ Сталин только что высказал Василевскому идею окружения немецкой группировки. Мы видим их у карты, на которой рукой Сталина нанесены две стрелы, идущие от Волги и смыкающиеся у Дона, в районе Калач.

— Я много думал, товарищ Василевский, — говорит Сталин. — Враг у Волги и на Кавказе. Мы сражаемся в одиночку. Наши контратаки не дают должного результата. Дивизии гибнут, люди, люди гибнут, товарищ Василевский... Тяжело... Трудно.

Затем:

— Я прошу вас сесть за разработку плана. Запритесь на несколько дней, выключитесь из всего—только это (показывая на карту) должно быть перед вами.

В другом эпизоде, когда план концентрации сил и проведения операции разработан, товарищ Сталин говорит Василевскому:

— А что, если прежде, чем утвердить этот план, я попрошу вас, товарищ Василевский, поехать в район намеченной операции. Проверить наличные силы, возможность их использования, подготовить фронты к приему новых частей, посоветоваться с командующими...

Совсем другое видим мы в ставке Гитлера в Виннице. Здесь господствуют напряженная тревога и глубокое смятение. Вызвав к себе Паулюса, Гитлер истерически кричит на него...

Гитлер. Генерал Паулюс, вы обманули мои надежды. Сегодня 12 сентября, а русские все еще не выбиты из Сталинграда.

Паулюс. Мой фюрер... Большевики контратакуют меня беспрестанно. Я не мог взять с северного фронта ни одной дивизии. Предназначенные мне пополнения не прибыли. Но я обещаю...

Гитлер. Мне не нужны ваши обещания. Вы должны исполнять мой приказ. Когда вы возьмете Сталинград?

Паулюс. Я приложу все усилия, мой фюрер.

Гитлер. Вы рискуете головой, если к 20 сентября Сталинград не будет взят. Вы свободны...

Итак, с одной стороны — спокойствие, уверенность в необоримые силы советского народа и его армий, точный расчет, основанный на глубоком и всестороннем изучении сил противника и хода войны, тщательное обеспечение предпринимаемых операций, отеческая забота о самом главном на войне — о человеке; с другой — слепое преклонение перед буквой устава и военными планами, как таковыми, вне учета своих возможностей и меняющейся обстановки, самоуверенная ограниченность, наглость и нахальство, произвол и авантюра.

Воссоздавая образ величайшей битвы, на полях которой решались судьбы второй мировой войны, авторы стремились раскрыть закономерности этой борьбы, показать общественно-исторический смысл событий. Однако действующие в фильме люди — не схемы, не отвлеченные категории. Так же, как и события, они переданы с документальной точностью. Портретное сходство в изображении людей необходимо вырастало из всего замысла фильма, его характера; отсутствие сходства противоречило бы документальной достоверности самих событий.

Несмотря на то, что отдельные действующие лица появляются в фильме на несколько минут, они жизненно убедительны, ибо показаны в непосредственном действии; из суммы их личных судеб слагается исторически подлинный факт.

Образы защитников Сталинграда встают перед нами как высшее проявление героизма, когда вся жизнь вкладывается в одно стремление — во что бы то ни стало победить!

Чтобы правильно передать ход сталинградских событий, необходимо было раскрыть в каждом из действующих лиц основное, типичное. За образами выдающихся советских маршалов и генералов стоят конкретные, реально существующие люди, и вместе с тем каждому образу свойственна обобщенность, типичность. Все они—полководцы сталинской школы.

Эта взаимосвязь документального и обобщенного — характерная черта художественно-документального жанра.

Центральным образом фильма, естественно, является образ товарища Сталина, чье имя вдохновляло стойкость бойцов сталинградской обороны, с чьим именем на устах в памятные дни ноября 1942 года наши армии ринулись на вражескую группировку, чтобы зажать ее в смертельном кольце.

Образ великого стратега и полководца раскрывается в фильме на фоне все разгорающейся битвы. Сталинградское сражение отличалось операциями невиданного размаха, всесторонним и тщательно обдуманным их обеспечением, применением новых форм и способов борьбы. В каждом кадре мы постоянно ощущаем неразрывную связь между бойцами переднего края города-героя и Верховным Главнокомандующим, который ни на минуту не выпускал из поля своего зрения мельчайшие детали этого величайшего сражения.

Мы видим, как в рабочем кабинете товарища Сталина сосредоточиваются все нити сражения, как напряженно и внимательно следит он за обстановкой, учитывает ее особенности, наблюдает за действиями каждого полководца, отлично знает способности каждого из них.

В кратких, но выразительных беседах с Василевским, в указаниях по прямому проводу командующим армиями, в каждой оперативной директиве Ставки встает могучий образ великого человека, который раньше всех, на основе глубокого анализа политической и военной обстановки, увидел пути к победе.

Мы становимся свидетелями зарождения исторического плана активной обороны Сталинграда и последующего окружения и разгрома немецкой группировки. В начале фильма товарищ Сталин разгадывает замысел противника («Ясно, они

Кадр из фильма «Сталинградская битва»

идут на Сталинград») и обнаруживает уязвимые стороны немецкой стратегии, обратив внимание Василевского на растянутость флангов немецкого клина («Этого не следует забывать... Это очень важно»).

В эпизоде августовских переговоров с союзными державами в Москве, когда становится ясным, что союзники умышленно откладывают открытие второго фронта еще на год, товарищ Сталин, прекрасно понимая смысл политических комбинаций старого провокатора Черчилля, отвечает ему: «Господин премьер-министр, Советский Союз и его армия задержат наступление немцев, но вся ответственность за новые десятки тысяч жертв в Европе падет на головы тех, кто нарушил свои торжественные обещания».

И вот, в самые трудные дни осени 1942 года, когда 6-я армия Паулюса и 4-я танковая Готта, разрезая донские и волжские степи, рвались к Сталинграду, мы снова видим товарища Сталина с Василевским в рабочем кабинете у Сталинградской карты. Просто, с обычным спокойствием и уверенностью обращается он к Василевскому:

«...А как бы вы, товарищ Василевский, отнеслись к идее, выраженной вот так», — и решительным жестом наносит на карте две стрелы, определяющие исход исторического сражения.

Так, эпизод за эпизодом фильм раскрывает, как из анализа и трезвого учета сложившейся обстановки, из уменья каждый раз находить слабые места противника, разгадывать его планы и применять формы и средства борьбы, наиболее соответствующие конкретной обстановке, рождается план окружения и разгрома немецкой группировки.

В битве за Сталинград теряли свою силу многие правила военного искусства, выступали новые законы, рожденные волей и стойкостью советских людей.

То, что совершается там, на полях сражения, здесь, в рабочем кабинете Верховного Главнокомандующего, постоянно подвергается анализу и обобщению.

В самый разгар боев за Сталинград мы застаем товарища Сталина с «Боевым уставом» в руках. Он говорит Василевскому, что в уставе уже много устарело и отжило, а потому, исходя из опыта боев за Сталинград, многое необходимо пересмотреть.

Когда бои идут уже на улицах города, командующий 62-й Армией генерал-лейтенант Чуйков передает директиву товарища Сталина о способах ведения уличной борьбы: «Бой внутри дома — бешеный бой... Здесь не зевай, действуй быстро, знай поворачивайся...» И перед нами проходят исключительные по силе выразительности эпизоды боевых действий на лестничных клетках «дома Павлова».

Кадр из фильма «Сталинградская битва»

В образе товарища Сталина на экране раскрывается одна из основных тем фильма — тема единства народа и вождя. Она красной нитью проходит через все события фильма, внутренне объединяя и связывая их в единое монументальное целое.

В таких волнующих эпизодах, как бои в районе вокзала или в «доме Павлова», в действиях гвардейцев лейтенанта Калеганова или сержанта Якова Павлова мы ощущаем величие силы, их направляющей, видим и ратный подвиг солдата, и подвиг мысли полководца.

Вот почему с такой потрясающей силой звучат в одном из поледних эпизодов фильма слова героя, прославившего свое имя в боях за Сталинград:

— Я, сержант Яков Павлов из гвардии Родимцева, снова занял этот советский дом!..

В картинах напряженной, героической борьбы за Сталинград раскрывает фильм силу и могущество советского народа, его беспощадную ненависть к захватчикам, безмерную любовь к свободе и независимости своей Родины, беззаветную преданность своему вождю.

Это единение народа и вождя в самое грозное и суровое время истории страны и составляет существо воплощенного на экране образа сталинградской битвы.

Мы вправе говорить именно о едином образе величайшей битвы, ибо во всем многообразии сложного исторического явления, как в фокусе, собравшем все противоречия того времени, авторы фильма сумели увидеть и с документальной достоверностью воспроизвести главное и решающее.

В образе Сталинградской битвы зритель получил возможность охватить единым взором и частное и общее, судьбу отдельных людей и судьбу армий, судьбу страны и целого мира.

Путь, по которому шли авторы фильма, — это путь проникновения в суть исторических закономерностей одного из решающих этапов войны. Именно этот путь позволил им передать непосредственную атмосферу грандиозных исторических событий, создать художественный образ явления — образ, в основе которого лежат документально реальные факты, выразительная сила самой действительности.

За широкой исторически конкретной картиной великой битвы с ее острыми и глубокими конфликтами мы ощущаем ход могучей мысли человека, чей гений родил идею разгрома немцев под Сталинградом; ощущаем и видим, как сталинская воля вселяет силу и уверенность в сердца солдат, офицеров и генералов, движет людьми, создает обстановку, формирует события и обеспечивает победу.

«Сталинградская битва» — большое событие в жизни советского киноискусства, свидетельство его зрелости и способности к большим художественным обобщениям, свидетельство его неограниченных возможностей в создании монументальных произведений, отражающих величие сталинской эпохи.

Трибуна зрителя

Зинаида Троицкая

Генерал-директор тяги III ранга

ОБРАЗ РАБОЧЕГО НА ЭКРАНЕ

Фильм «Путь славы», созданный молодежным коллективом киностудии «Мосфильм», радует выбором темы. Велик долг советской кинематографии перед работниками социалистической промышленности и транспорта. Уже долгое время образы рабочих появляются на экране лишь в документальных и хроникальных картинах. Тем похвальнее, что молодые режиссеры Б. Бунеев, А. Рыбаков, М. Швейцер взялись поставить сценарий К. Виноградской, рассказывающий о женщине-машинисте, которая отличной и самоотверженной работой добилась высокого звания Героя Социалистического Труда.

Трудно сказать, чья конкретная биография легла в основу сценария Катерины Виноградской, но одно можно отметить вполне определенно — история героини фильма Саши Воронковой в каких-то деталях правильно отражает рост замечательных новаторов нашей промышленности и транспорта. В образе этой женщины-машиниста воплощены лучшие черты, присущие представителям рабочего класса социалистической державы.

Фильм начинается панорамой промышленного гиганта. Мчится поезд, набирая скорость. Из затерянной в степях деревушки идет в город Саша Воронкова. Все новые и новые горизонты открываются перед быстро несущимся паровозом. И глубоко в душу западает любовь к этим большим скоростям, огромным просторам, умным и сильным машинам.

Вот и город. Первые шаги самостоятельной жизни героини неудачны. Саша спорит со своим начальником — кладовщиком фабрики, на которую она поступает работать. Не ладится у нее и семейная жизнь — муж Саши, Коля Макогон, требует, чтобы она создавала ему семейный уют, а за работой «не гонялась». Но упрямая Саша стремится к людям, к коллективу. «Я и потому ехала, Коля, — говорит она мужу,— что стройки здесь большие идут!» Муж становится на пути ее больших желаний — и Саша Воронкова сметает эту преграду. Она уходит от мужа, поступает на курсы, упорно учится и получает звание помощника машиниста. Нам ясны причины такого упорства Саши, хотя она нигде прямо не говорит об этом. Сашу захватил великий трудовой подъем, энтузиазм, с которым советский народ строил свою социалистическую индустрию. «На машину хочу!», говорит Саша, и зритель угадывает в этом возгласе желание десятков и сотен тысяч молодых патриотов, которых партия и страна призвали овладеть техникой.

Мечта Саши сбывается, как, впрочем, не могут не сбываться в нашей стране большие, настоящие мечты. Славный коллектив железнодорожников помогает простой крестьянке стать отличным машинистом.

В суровые годы Великой Отечественной войны она сумела крепко сплотить свою бригаду, сделала ее способной выполнять любые ответственные и сложные задания.

Эпизод доставки к сталинградскому фронту эшелона с танками, несомненно, является одним из лучших в фильме. Здесь полностью раскрывается характер героини и проявляются его лучшие черты. Реальная драматичность событий, правдивость и жизненность положений глубоко трогают зрителя. «Да, так было...», шепчут фронтовики, сидящие в зале кинотеатра. И веришь, что Саша Воронкова — настоящий мастер своего дела, бесстрашный и умелый машинист. Ее находчивость приводит в восторг не только капитана — начальника эшелона. Мы понимаем гордость Саши, когда она говорит своим товарищам: «Я какая-то другая стала, я как пьяная от радости — так мне жить хочется!»

Родина высоко оценила трудовой подвиг машиниста Воронковой. Золотая звезда Героя Социалистического Труда появляется у нее на груди. А неугомонная Саша не останавливается на достигнутом, она идет учиться дальше, потому что перед ней— все дороги открыты!

И вот на экране надпись — «Конец фильма». Мы крепко полюбили героиню, и от души хочется пожелать ей счастья в дальнейшей жизни.

Но не все нам кажется убедительным и правильным в фильме. Это относится, прежде всего, к образу Коли Макогона. Вот, если можно так выразиться, его идейная позиция: «людей много, а все чужие»... «женщина — это, как говорится, красота квартиры»... «Все работают и я работаю, но чего эту самую работу любить-то, чего по ней с ума сходить?» Кажется, ясно: это — законченный пошляк, человек с узким кругозором. Но оказывается, что Коля Макогон — ударник, портрет его на доске почета, он учится на вечернем рабфаке, потом становится даже бригадиром. Он живет в здоровом рабочем коллективе. Но автор показывает его одиночкой, коллектив никак не влияет на отсталые воззрения этого молодого пошляка. Откуда же он взялся с такими взглядами на жизнь? Если авторы предполагали противопоставить его Воронковой, чтобы показать, сколь опасен путь индивидуалиста, человека, не уважающего и не любящего труд, то для этого надо было раскрыть и его дальнейшую судьбу. А ведь Макогон просто выпадает из поля зрения авторов, совсем исчезает из картины.

Плохо, что фильм не показывает, как же Воронкова стала хорошим машинистом. Мы понимаем, что ей помогли в производственном росте и Пономарев и Иван Константинович. Но на экране об этом сказано скороговоркой. Вот Саша приходит работать помощником к Ивану Константиновичу. Затем мы видим, как Саша Воронкова уже получает право управления паровозом. А что же произошло с ней за время работы на паровозе? Ведь именно это интересует зрителей, среди которых есть и Саши Воронковы, и Иваны Константиновичи...

Вследствие такого решения серьезной и важной темы фильм получился несколько обедненным. Он резко распадается на две части, совершенно не равноценные по своему качеству. Мы уже говорили о превосходно показанном «сталинградском эшелоне». Можно добавить, что вся военная часть неизмеримо

выше предшествующей, прямо скажем, скучновато рассказанной истории. Военная часть фильма интересней потому, что здесь характер героини раскрывается на живом деле, на работе. Это, на наш взгляд, имеет принципиальное значение для кинематографистов, работающих над темой социалистического труда. Уже настало время вплотную подойти к разработке этого замечательного материала и создать произведения, достойные героев сталинских пятилеток.

Сам труд — будь это эпизод соревнования в цеху или сцены работы Саши, Алексея, Спасибуха и Ивана Константиновича — показан как дело радостное. Мы видим умение мастера в работе старого токаря и Ивана Константиновича, и видим, что он гордится этим умением. Авторы показывают, что Саша относится к своему труду вдохновенно, что для нее он подлинно стал делом чести, доблести и геройства. Когда Саша на совещании машинистов вносит предложение о кольцевой езде, мы верим, что это продумано, взвешено и что это ее действительно волнует. Мы не согласны с Самсоном Ивановичем, когда он заявляет, что забота Воронковой о паровозе — это просто женская привычка. Мы понимаем, что рабочий нового типа, такой, как Саша Воронкова, не может иначе относиться к своему делу.

Есть в фильме и ряд актерских удач. Это прежде всего исполнение О. Ивановой роли Саши Воронковой, В. Хохряковым роли Пономарева, А. Антоновым роли Ивана Константиновича и А. Ширшовым роли Алексея.

О. Иванову мы видели до этого фильма в небольшой роли, сыгранной в «Молодой гвардии». В фильме «Путь славы» О. Иванова сумела развернуть свое дарование и в ряде эпизодов показать подлинное мастерство. Чувствуется, что Иванова так же любит и уважает настоящий творческий труд, как и ее героиня — так правдиво актриса проводит сложные для исполнения сцены. Ее светлая улыбка, лучистые глаза, смелый и уверенный взгляд заставляют зрителя принять Сашу Воронкову в число своих подруг. И в этом — большая победа молодой актрисы.

Очень тонко и задушевно провел свою небольшую роль начальника политотдела актер В. Хохряков. Пономарев в исполнении Хохрякова — вдумчивый и внимательный руководитель, заботливый воспитатель и принципиальный коммунист. Надо отметить, что сценарий дал актеру очень хороший материал.

Типичные образы кадровых железнодорожников создали А. Антонов и А. Ширшов. Иван Константинович, которого играет артист А. Антонов, является настоящим помощником Пономарева в деле воспитания новых кадров для железнодорожного транспорта.

Фильм «Путь славы» снят оператором Н. Большаковым, который сумел создать серию запоминающихся кадров. Среди них хочется отметить индустриальные пейзажи, снятые с большим вкусом и любовью.

Режиссеры Б. Бунеев, А. Рыбаков, М. Швейцер этой первой своей картиной сдали трудный экзамен. Хочется верить, что в недалеком будущем мы увидим их новые, более зрелые работы.

Кадр из фильма «Путь славы»

Кадр из фильма «Путь славы»

А. Чутких

Помощник мастера
Краснохолмского камвольного комбината

„ОРДЕНОНОСНАЯ МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ“

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

Товарищ Сталин назвал Москву знаменосцем советской эпохи.

Мы привыкли, что все новое и передовое рождается у нас, в столице. Новаторы московской промышленности известны всей стране. Здесь Василий Матросов разработал новые методы стахановского труда, Николай Российский создал свой знаменитый участок, Валентина Хрисанова стала работать по часовому графику.

Сюда, к центру нашей Родины, устремлены взоры всех советских людей, взоры всего передового человечества. Сколько песен поется о нашей столице, сколько разнообразных произведений посвящено ей, сколько сердец волнует слово:

— Москва...

Чувство гордости за свой любимый город я испытывал, когда смотрел новую документальную кинокартину «Орденоносная Московская область». Даже мы, москвичи, живущие и работающие в столице, подчас не замечаем в горячем будничном труде всего того, что происходит вокруг. Столько нового свершается в самые короткие сроки, что трудно уследить за гигантскими темпами, которыми идет наша столица по пути к построению коммунистического общества.

Собрать все разрозненные документы, все «золотые зерна» наших трудовых буден, объединить их в одно целое; рассказать о доблести людей Москвы и Подмосковья решили наши киноработники Центральной ордена Красного Знамени студии документальных фильмов. И думается мне, что они хорошо справились с этой благородной задачей.

Трудно даже сказать, что особенно запоминается в этом фильме. Картины следуют одна за другой. Кадр сменяется кадром. Все новые и новые факты, запечатленные на экране, поражают величием трудовых подвигов москвичей.

Вот перед нами карта Московской области. Большой пятиконечной звездой отмечена на ней столица. Железные дороги сходятся к ней. Шоссе и автострады ведут к столице. Канал имени Москвы, созданный руками советских людей, несет волжские воды мимо гранитных набережных великого города. Вот мосты, перекинутые через Москва-реку. Под ними проходят волжские корабли.

На экране — здание Верховного Совета СССР. Только недавно в числе делегатов съезда профсоюзов я заседал в нем, выступал с его трибуны. Все так знакомо и близко...

Бурные аплодисменты возникают в зале кинотеатра, когда во дворце появляется товарищ Сталин. Любимый вождь приветствует свой народ. Эти исторические картины особенно волнуют и запоминаются. Сердце наполняется гордостью за то, что живешь и работаешь в одном городе со Сталиным. Хочется сделать еще больше, чтобы заслужить его привет, его отеческую похвалу.

Много лет я работаю в столице. Помню ее улицы в прошлом, ее окраины с пустырями и мусорными свалками. И вот передо мною Дангауэровская слобода. Нет прежних грязных лачуг. Рабочие живут теперь в благоустроенных светлых домах. За годы сталинских пятилеток много новых заводов, фабрик и жилых корпусов построено в столице; рядом с нашим Краснохолмским комбинатом по берегу Москва-реки высятся теперь красавцы-дома.

Киноаппарат переносит нас в заводские цехи. С интересом следишь за работой стахановцев станкостроительного завода «Красный пролетарий», разглядываешь заводской цех, управляемый одним рабочим. Это уже коммунизм в жизни, в действии, с его высоко развитой техникой. И опять гордишься тем, что создан такой цех в Москве, на столичном заводе имени Серго Орджоникидзе.

Мощные паровозы с Коломенского завода имени Куйбышева, сельскохозяйственные машины из Люберец, даже собственные тракторы столичной марки «ВАРЗ» — все это продукция предприятий Московской области, выпущенная нашими стахановцами и специалистами под руководством московской партийной организации.

Высокая культура производства, передовое техническое оснащение отличают столичную промышленность. Но всего ценнее ее люди, которые хорошо показаны в фильме.

Мы встречаемся с нашими товарищами — текстильщиками Александрой Штыровой и Натальей Дубяга с Трехгорной мануфактуры, видим прядильщиц Глуховской и Орехово-зуевской фабрик. Они так же, как и мы, борются за повышение производительности труда, за отличное качество продукции.

Хочется от души пожать руку шлифовальщику Петухову из Егорьевска, давшему десять годовых норм за два года и десять месяцев!

Раздается голос диктора:

«Мы летаем на московских самолетах, ездим в вагонах метро с маркой Московской области, автомобили у нас московские... Московская марка — лучшая гарантия качества и высокого класса изделий!»

Это не только слова. Они подтверждаются многочисленными фактами из жизни, хотя бы, нашего Краснохолмского камвольного комбината. Ткани, выпускаемые нами, имеют на себе московскую марку, и мы гордимся их отличным качеством.

Смотришь этот фильм и как будто путешествуешь по столице и области.

Я никогда не был в городе Ступино и впервые увидел в фильме его широкие асфальтированные аллеи, высокие красивые дома, утопающие в зелени. Это радует сердце!

Вместе с операторами мы ходим по Бородинскому полю, путешествуем по родному краю, сопровождая пионеров.

Мы заходим в рабочие семьи, в клубы, в парки, в школы, институты. Мы с интересом рассматриваем заповедные места, где бывали Пушкин, Чайковский, Чехов и Горький.

Вот Дмитров, Ногинск, Подольск... Вот Серпухов, вот исторический дом, в котором в 1919 году помещался штаб Южного фронта, откуда великий Сталин руководил борьбой советских людей, защищавших свое молодое государство.

Мы видим на экране город шахтеров — Сталиногорск. Георгий Михайлович Попов, руководитель московских большевиков, обсуждает с горняками планы дальнейшего роста Подмосковного угольного бассейна.

В Горках-Ленинских на экспериментальной базе Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук опытные агрономы добиваются невиданных урожаев знаменитой ветвистой пшеницы.

До чего же богат наш Подмосковный край! Чем дольше смотришь этот фильм, тем больше убеждаешься в величии сталинских преобразований!

С большим интересом смотрятся картины, рассказывающие о жизни и работе колхозников Подмосковья.

Зажиточной и культурной стала жизнь советской деревни. Орденоносный колхоз «Победа» и колхоз «Борец» стали колхозами-миллионерами. Сколько замечательных людей появилось в подмосковной деревне. Среди них — Герои Социалистического Труда председатель колхоза «Борец» Петр Ажирков, знатная доярка колхоза «Пламя» Ольга Прозорова и многие другие.

Рост наших людей за эти годы особенно хорошо иллюстрируется эпизодом, когда председатель колхоза «Победа» Егоров докладывает о своем участии в работах сессии Академии сельскохозяйственных наук. Крестьянин рядом с ученым! Это может быть только в нашей стране, где стираются грани между трудом умственным и физическим, где крепнет содружество ученых с рядовыми людьми. В селе Плющево работает сейчас Институт механизации и электрификации сельского хозяйства...

Я сам хорошо помню время, когда далеко не во всех городских домах было электричество. Теперь Московская область стала областью сплошной электрификации. Вряд ли найдешь деревню под Москвой, где бы не горела лампочка Ильича.

Трудно рассказать обо всем, что волнует, когда смотришь эту картину. Одно ясно: она заставляет по-новому, шире осмыслить все происходящее вокруг, подвести итог огромному труду моих товарищей-москвичей. В фильме мы видим подтверждение слов вождя о том, что наша столица — знаменосец советской эпохи, идущий к новым победам под руководством партии Ленина—Сталина.

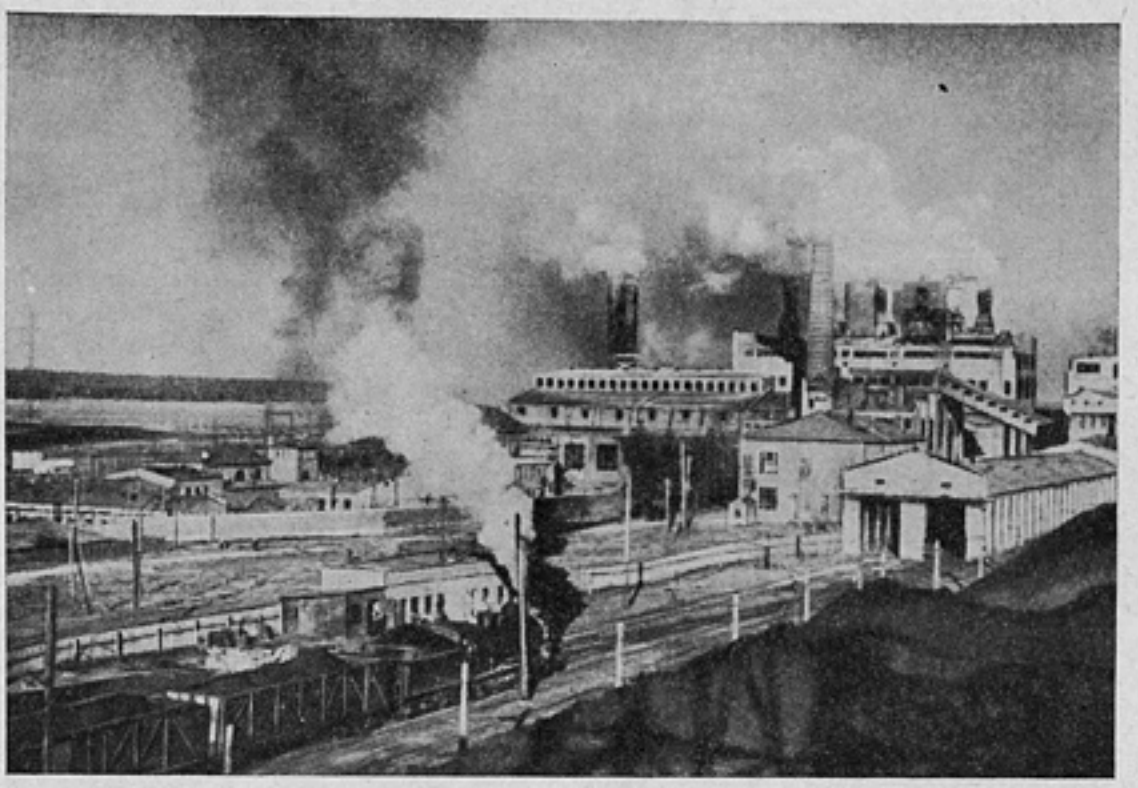
Радостно, что с каждым днем растет и ширится трудовая слава нашей области. Радостно, что частица моего труда есть в ее замечательных успехах. Все, что видишь с экрана, воодушевляет на новые подвиги.

Мне хочется поздравить авторов фильма Ф. Киселева и Н. Шпиковского, а также операторов А. Левитана, И. Беликова, Т. Бунимовича и А. Семина с большой творческой удачей.

Выступая на конференции большевиков столицы, тов. Г. М. Попов посоветовал московским работникам литературы и искусства почаще брать командировки... в Москву, почаще писать о героических делах москвичей. Мне кажется, что такая командировка студии документальных фильмов вполне удалась.

С точки зрения человека, борющегося за высокое качество продукции, этот фильм сделан отлично!

Остается только пожелать, чтобы вслед за этим документальным фильмом появились художественные кинокартины, в которых была бы отражена работа московских трудящихся. А мы со своей стороны постараемся сделать все для того, чтобы и в будущем наш труд был достоин художественных произведений.



Кадр из фильма «Орденоносная Московская область»

Кадр из фильма «Орденоносная Московская область»

Гр. Григорьев

ВИДЫ ЗЕМЛИ СОВЕТСКОЙ

На экраны страны выпущены две цветные видовые картины «По Волге» и «Урал». Они подготовлены Московской студией научно-популярных фильмов*.

Выход этих видовых фильмов обогащает и разнообразит наше искусство. Он отвечает вполне понятному желанию советских людей — увидеть, познать горячо любимую страну.

Наш народ испокон веков стремился к познанию родной земли.

Неудержимая любознательность и энергия русских людей «природознатцев» внесла самый большой, самый героический и плодотворный вклад в великое дело изучения природы.

Из далекого прошлого пришла к нам эта любознательность, интерес к родной природе, к населяющим нашу землю людям и их жизни. Наши великие писатели всем своим творчеством воспитывали в читателях восхищение родной землей.

Много прекрасных полотен посвятили наши великие художники видам русской природы. И теперь, когда наша страна стала прекрасной, какой еще никогда в веках не была, неудивительно, что миллионы культурно выросших советских людей с особенным интересом стремятся к ее познанию, проникновению в ее самые отдаленные уголки. Советское искусство идет навстречу этим интересам. На этом пути и родилась идея создания видовых фильмов, дающих цельное, правдивое и жизнеутверждающее представление о различных уголках природы великой Страны Советов.

Как непохоже все это на отношение современного буржуазного искусства к изображению окружающего мира. Самый модный теперь в Америке художник С. Дали выставляет картины, названия которых сами говорят об их извращенном содержании: «Сексопильный призрак», «Мягкая конструкция с вареными костями», «Явайский манекен»... На картине С. Дали «Постоянство памяти» пейзаж использован как фон для кошмарного зрелища. И на других его картинах мир предстает перед нами как скопище костей, изуродованных частей тела или как болезненно-искаженные детали пейзажа.

Широко известного в современном американском буржуазном обществе художника С. Гросса интересует только гниение и разложение предметов. Журнал «Арт ньюз» (что в переводе означает «Новости искусства»(!) пишет, что С. Гросс «с любовью изображает гниющие балки и перегной, претворяя их в символ общего значения». Тот же журнал поощрительно пишет о художнике Х. Блумзе, что и его привлекают такие мотивы, как «разложение и гниение». Отражая идеологию класса, обреченного историей на гибель, современные буржуазные художники охвачены пессимизмом. Их тянет к разложению, гниению, упадку, смерти. Они ненавидят все здоровое и живое. Куда уж им до видов естественной красоты земли и всего живущего, тянущегося к свету, растущего и развивающегося...

Такое, казалось бы, «аполитичное» дело, как изображение видов природы, является делом сугубо политическим и партийным. Наше советское искусство и к этому вопросу подходит с полным сознанием своей прогрессивной роли. Поэтому наша кинематография вносит в искусство пейзажа много принципиально нового.

Черты этого нового присущи и фильмам «По Волге» и «Урал», каждому из них — по-своему. Сказывается это, прежде всего, в том, что в обоих фильмах виды родной страны не рассматриваются художниками как нечто оторванное от созидательной деятельности человека. И это вполне закономерно.

В наши дни, когда социалистический строй ускоряет процессы преобразования природы в гигантских, небывалых в истории масштабах, лицо земли меняется на глазах у одного поколения. Поэтому видовой фильм приобретает характер общественно-политический, или, иначе говоря, публицистический. Чем ярче, красочнее воспроизводится природа в ее неразрывной зависимости от плодотворного воздействия советского человека, тем лучшим будет видовой фильм. Некоторые сторонники «чистого» искусства, которые не перевелись еще и в наши дни, видят в этой тенденции нечто, умаляющее достоинства видового фильма. Они хотят, чтобы пейзаж в таком фильме был лишен следов живого человека, его творческой деятельности, чтобы природа была показана «в чистом виде».

Однако, самое отрадное для нас заключается как раз в том, что носит на себе следы деятельности человека, его пребывания на земле, его облагораживающего влияния на природу. Хорошо, что колосящееся поле говорит о человеке! Хорошо, когда вид березовой рощи с елью заметной, уходящей вглубь тропинкой напоминает нам о близком присутствии человека. И никогда еще подлинный пейзажист-общественник не уходил от человека, если только не ставил перед собой заведомо мелких художественных целей, как это особенно имеет место в деградировавшем буржуазном искусстве.

Характерно, что великие русские художники и писатели всегда изображали родную природу в прямой связи с жизнью людей.

Особенно закономерна такая тенденция в современном советском искусстве, тем более — в кино. В качестве весьма показательного примера можно было бы, в частности, указать на то, как образ русской природы обогащает роман М. Бубеннова «Белая береза». Любовь героя романа Андрея к родной природе обогащает образ Андрея и произведение в целом, наполняет его особой теплотой и задушевностью.

Андрей, отступая со своей частью, проходит мимо березы:

«На склоне небольшого пригорка, у самой дороги, одиноко стояла молоденькая береза. У нее была нежная и светлая атласная кожица. Береза по-детски радостно встряхива-

---

* **«По Волге»** — сценарий А. Авдеенко, режиссеры А. Кондахчан и В. Моргенштерн, операторы А. Кальцатый, В. Пахомов, П. Уточкин, В. Микоша.

«Урал» — сценарий В. Гальперина, режиссер М. Каростин, операторы Н. Прозоровский, К. Строд, Я. Толчан, Д. Фельдман.

ла ветви, точно восторженно приветствуя солнце. Играя, ветер весело пересчитывал на ней звонкое червонное золото листвы. Казалось, что от нее, как от сказочного светильника, струится тихий свет. Было что-то задорное, даже дерзкое в ее одиночестве... Андрей увидел эту березу, увидел, как играет в ней— от камня до листьев — живая сила, и понял, что самой природой она одарена чем-то таким, что на века утверждало ее в этом поле. И Андрей внезапно свернул с дороги. Он подошел к березе ближе, почувствовал, как освежает лицо ее чудесный свет, и ему вдруг показалось, словно что-то рвется в груди...»

После тяжкой битвы Андрей снова встречает любимую им с детства березу:

«...среди этого страшного поля, где целый день с неистовой силой бушевали огонь и железо, где все было попрано смертью, на большом голом пригорке стояла и тихо светилась в сумерках одинокая белая береза.

— Стоит? — изумленно прошептал Андрей. — Выжила?

И Андрею показалось необычайно значительным, полным глубокого смысла, что вот здесь, на открытом месте, в таком жестоком бою, как святая, выжила эта береза — красивое песенное дерево».

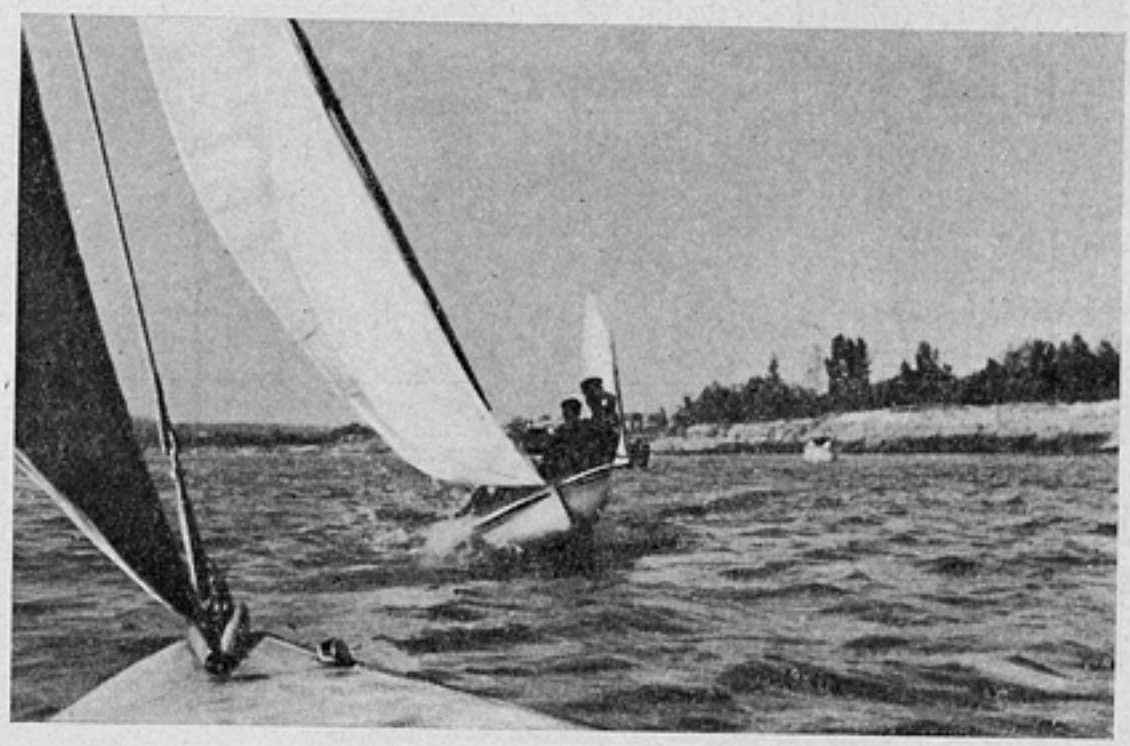
У Шолохова, Фадеева, Алексея Толстого, у других замечательных наших писателей находим мы эти же черты при описании родной земли.

Из этих источников и почерпнули авторы видовых фильмов «По Волге» и «Урал» поэзию своих творческих замыслов.

Вот верховье Волги. Древний сруб. Тонкий ручеек, вьющийся среди лесистых берегов. Благодаря исключительной способности кино проникать всюду и везде, видовой фильм «По Волге» ведет нас по самым красивым местам Поволжья. Здесь и издавна прославившиеся своей живописностью Жигули, здесь и много нового, еще не знакомого зрителям. Мы проезжаем по историческим, исконно русским местам. Но выразительная, не обременяющая зрителя, мультипликация как бы раздвигает рамки конкретных мест, и фильм дает зрителю возможность взглянуть на Волгу со всех сторон и во всем ее историческом величии. Вот, продолжая мысль, заложенную в интересной, содержательной мультипликационной образной карте, из мягкого наплыва на экране возникает московский Кремль. Из Кремля как бы взгляд на Москву и Москва-реку. Виды современной Москвы — один другого краше, включая вид Химкинского речного вокзала. Мы совершаем краткое путешествие по каналу. И снова мультипликация ведет нас по следам русской истории— в древний город Углич, с его редчайшими памятниками тысячелетней старины.

Былое переплетается с современностью. Все лучшее из былого обогащает виды современного Поволжья. И после Углича возникает зрелище нового моря, созданного в наши дни,—Рыбинского моря, большого перекрестка водных путей.

Подчиняясь величию избранной темы, авторы фильма изгнали из него все случайное, все мельчащее, нарушающее возвышенную поэтичность задачи. Благодаря этому фильм во многом напоминает полотна великих художников-реалистов. «Вы говорите, — писал в письме к Крамскому Репин, — что надо двигаться к свету, краскам. Нет, и здесь наша задача — содержание. Лицо, душа человека, драма жизни, впечатление природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы... Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли; колорит наш — не изящные пятна, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке».



Кадр из видового фильма «По Волге»

Почти в каждом кадре мы видим, как органически вошла новая социалистическая жизнь в плоть и кровь нашей Родины. Города и села, лежащие на берегах Волги, словно помолодели, похорошели. При этом исконно русские национальные черты отнюдь не утрачены, а заиграли ярче и теплее и в архитектурном ансамбле городов, учитывающем исторически сложившийся их облик, и в национальном убранстве участников народной самодеятельности, показанной в фильме, и во всем великолепии русской природы, которую советский человек сделал еще прекраснее.

Живыми картинами природы фильм пропагандирует слова великого Сталина о том, что неузнаваемо изменился облик наших городов, промышленных центров и деревень. Следуя за замечательными образными словами товарища Сталина, мы вспоминаем старое Поволжье таким, каким мы его знаем по Горькому. «Неизбежным признаком крупных городов буржуазных стран являются трущобы, так называемые рабочие кварталы на окраинах города, представляющие груду темных, сырых, большей частью подвальных, полуразрушенных помещений, где обычно ютится неимущий люд, копошась в грязи и проклиная судьбу» (И. Сталин). Так было у нас до Октябрьской революции, так обстоит дело и поныне в больших городах Америки и Западной Европы.

Но этого нет в Поволжье, как и нигде на советской земле. Перед нами один за другим проходят виды волжских городов. Как хорошо, как светло и живо выглядят их улицы, их дома. Культурой, благоустроенностью, прогрессом веет от этих кадров.

Вот древний Ярославль, тоже свидетель глубокой старины. Как прочно вошла в этот город социалистическая культура! Виды-документы сменяют друг друга: широкие, красивые и тенистые улицы с новыми домами, набережная, бульвар. Ярославский автомобильный завод. Шинный завод. Несколько кадров, показывающих труд современных ярославцев-умельцев.

Вот прославленный город Горький, показанный во всем его социалистическом расцвете. Для наглядного сравнения вмонтированы уголки старого Нижнего Новгорода, исчезающие с каждым годом, уступающие место красивым улицам, благоустроенным домам. Заводы. Порт, знаменитый Горьковский порт. Судостроение.

Вот преображенный Куйбышев. Трудно поверить, что эта прекрасно распланированная, красивая площадь, окруженная домами-дворцами, когда-то (не так уж давно) была затоплена непроходимой грязью...

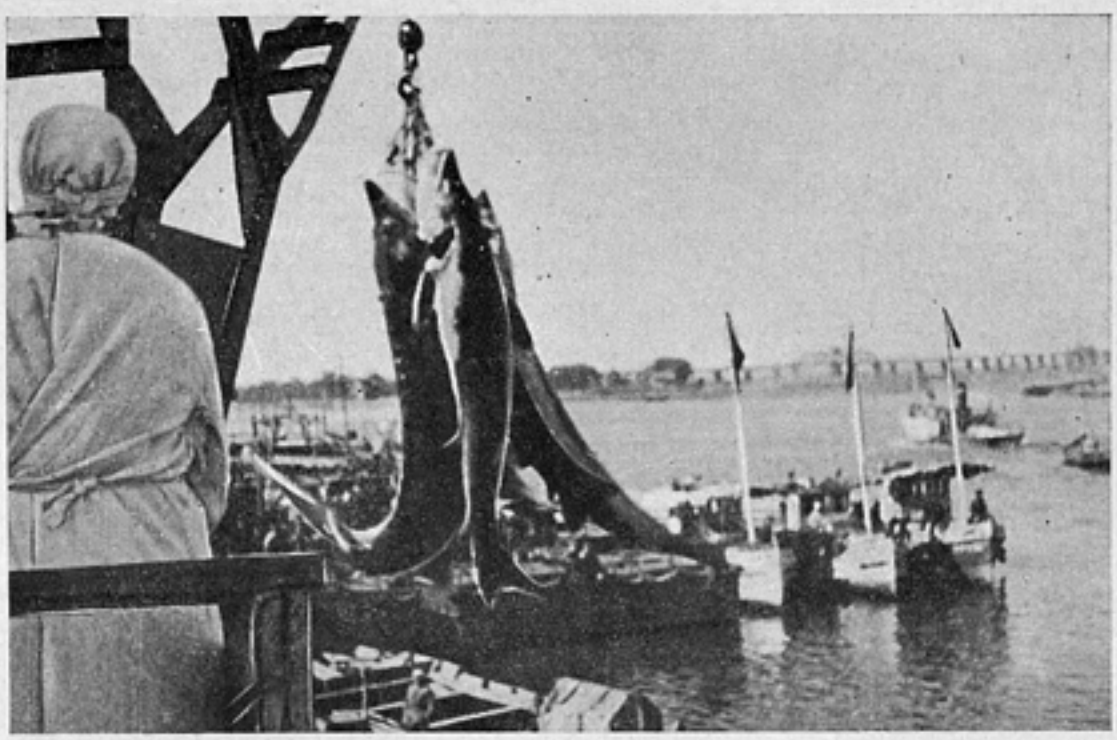
Виды новых кварталов Ярославля, Горького, Куйбышева и других городов — прекрасно, художественно и убедительно подтверждают слова товарища Сталина об исчезновении у нас язв капитализма — городских трущоб: «Они заменены вновь отстроенными хорошими и светлыми рабочими кварталами, причем во многих случаях рабочие кварталы выглядят у нас лучше, чем центры города».

А деревня? Помните старую деревню? «Старая деревня с ее церковью на самом видном месте, с ее лучшими домами урядника, попа, кулака на первом плане, с ее полуразваленными избами крестьян на заднем плане — начинает исчезать» (И. Сталин). И фильм показывает новую поволжскую деревню, уходящую от власти стихии, строящую новую, зажиточную жизнь.

Виды культурной деревни, замечательных пастбищ, полей со зреющим урожаем радуют глаз. А вот на экране появляется тучное стадо коров волжской породы «Костромичка». Эти кадры, один другого краше, показывают социалистическое животноводство, к развитию неисчерпаемых возможностей которого партия привлекла сейчас внимание советского народа.

В другом месте — колхозные сады со зрелыми плодами. Сбор урожая. Счастливо живущая колхозная молодежь. И как-то естественно возникает переход на краткую, но выразительную сценку колхозной самодеятельности...

Остается пожалеть, что авторы фильма «По Волге» недостаточно смело и последовательно провели в своей работе общественно-политический, публицистический принцип. Видимо, временами им все же казалось, что они могут потерять отличительные черты чисто видового фильма и создать всего лишь вариант хроникального фильма. Исходя из этой ложной боязни, они оказались местами на некоей «средней» позиции, в которой зачастую чувствуется и половинчатость метода, и нерешительность в его осуществлении.



Кадр из видового фильма «По Волге»

В этой связи не лишне вспомнить о книгах писателя лауреата Сталинской премии Н. Михайлова. Возьмите его «Землю русскую». Автор отчетливо понимает, что его труд — это труд писателя, возвышающего географию Родины до глубокого общественного значения, так как география — наука общественная. В книге Михайлова нет отвлеченной географии вне времени и пространства, а есть рассказ о родной стране, такой, какою ее создает советский народ, твердо и уверенно идущий по пути коммунизма. Теряет ли от этого книга свой научно-популярный, познавательный характер? Ничуть. Выходит, что о географии родной страны ученый, писатель и художник могут смело, не робея, говорить политически насыщенным языком. Зачем же бояться режиссерам превратить свое произведение в публицистический, «хроникальный фильм»?

Надо смелее вводить изображения человека и дела рук его в видовые фильмы. Тогда и виды наших городов и сел, полей и пастбищ, лесов и рек — станут еще краше, еще великолепнее. Авторы таких видовых фильмов сумеют еще более творчески показать в документально правдивых кадрах труд и помыслы советского человека.

Таковы мысли, возникающие в связи с выходом в свет первых видовых фильмов. Зритель встретил их радостно, как дорогих гостей. Наконец-то в фильме «Урал» он увидел красоту советской социалистической индустрии. А ведь еще недавно, по инерции, созданной буржуазным искусством, так называемый «индустриальный пейзаж» считался искажающим природу, чуждым живописности и красоте. В свое время Д. Вертов создал фильм «Симфония Донбасса», который отбивал у художников и у зрителей интерес к индустриальным видам. Фильм был насыщен кричащими кадрами, в которых красавец-Донбасс был изображен хаотично, раздражающе. К тому же фильм был натуралистически озвучен отвратительной формалистической музыкой. Никакой «симфонии», конечно, из этого формалистического творчества не получилось. Такие фильмы, такие эксперименты, естественно, отталкивали и художников и зрителей от красоты индустриальных видов.

Видовой фильм «Урал» решительно рвет со старыми традициями изображения в искусстве заводов, промышленной жизни. Виды Урала являются в этом смысле новым словом в искусстве и заслуживают всяческой похвалы.

Однако и здесь заметно, что автор еще неуверенно монтировал и строил свой фильм в поисках «середины» между научным кино и кинохроникой. Между тем напомним, что еще А. М. Горький неустанно, страстно призывал показать в литературе то, как под сознательным воздействием советских людей изменяется география страны.

Видовой фильм — это не сборник мертвых картинок. Это яркое общественно-политическое произведение, в основе которого лежат художественно яркие, впечатляющие виды нашей Родины.

Начато большое интересное дело, требующее приложения подлинно творческих, смелых и опытных сил.

НОВЫЕ ИМЕНА

«Я повторяю не однажды сказанное: нигде в прошлом, даже в эпохи величайших напряжений энергии, как, например, в эпоху Возрождения, количество талантов не росло с такой быстротой и в таком обилии, как растет оно у нас за время после Октября. Основным стремлением наших талантов является дерзновенное стремление изменить все условия жизни в их основах, построить новый мир».

А. М. Горький.

Советское киноискусство достигло новых успехов в создании высокоидейных, глубоко реалистических кинокартин на самые важные и близкие народу темы.

Велика, ответственна и почетна задача, которая стоит перед киноактерами, претворяющими в жизнь замыслы сценаристов и режиссеров, обогащающими своим мастерством наше самое передовое в мире киноискусство.

Зритель как старых друзей встречает знакомых по прежним картинам актеров. Наряду с фамилиями, уже известными широким слоям народа, в последнее время все чаще и чаще появляются имена новые, до сих пор неизвестные. И очень высоким искусством должен обладать актер для того, чтобы требовательные зрители после первого же знакомства с ним полюбили его, запомнили, ждали бы новых встреч.

Значительно увеличивается и ответственность режиссера, когда он приглашает для съемок людей, еще не зарекомендовавших себя в кинематографе, актеров, не искушенных в киноискусстве, не имеющих опыта съемок. Но советским людям свойственно чувство нового. И все чаще мы называем в кинематографе новые имена.

Появление нового талантливого киноактера — это радостное событие не только для режиссера и съемочной группы, это победа всего кино. Разве не общей радостью было появление на экране тех молодых актеров, которых С. Герасимов привлек для работы над главными ролями в столь ответственной картине, как «Молодая гвардия»? Успех молодежи обрадовал всех не только тем, что молодые актеры создали яркие, запоминающиеся образы. Это было свидетельством того, что в славную семью советских киноактеров вошли новые силы, которым можно доверять большие, трудные роли!

Всем памятно «открытие», которое сделал режиссер И. Пырьев, снявший в ответственной роли Настеньки в картине «Сказание о земле Сибирской» студентку 3-го курса Московского театрального техникума В. Васильеву, ныне лауреата Сталинской премии.

У всех в памяти и заслуженный успех артиста Г. Белова — исполнителя роли Мичурина в кинофильме А. Довженко. Перед актером, впервые пробующим свои силы в кино, стояла задача огромной ответственности и трудности: воплотить на экране образ великого ученого-патриота, преобразователя природы. С этой сложной задачей актер справился блестяще. Он мастерски раскрыл своеобразный характер И. В. Мичурина, донес его мысли и чувства, его целеустремленную, напряженную мысль до зрителя. И советские кинозрители поверили игре талантливого артиста, полюбили его за исполнение роли Мичурина и будут ждать новых встреч с актером, впервые снявшимся в кино.

В плеяду любимых героев советского экрана вошел и образ другого ученого — И. П. Павлова, мастерски исполненный молодым в кинематографе актером А. Борисовым. Так же, как и А. Довженко, Г. Рошаль не побоялся доверить ответственную роль малоизвестному актеру. И режиссер не ошибся — артист оправдал надежды и создал запоминающийся верный образ великого русского ученого-физиолога.

С самой лучшей стороны показал себя и артист В. Давыдов, исполнивший роль Кузьмина в картине Г. Александрова «Встреча на Эльбе». Молодой артист удачно справился с весьма сложной и трудной творческой задачей и создал правдивый, запоминающийся образ офицера, воспитанного большевистской партией в рядах Советской Армии во время Великой Отечественной войны и олицетворяющего собой борьбу нашего народа за послевоенный демократический мир. Хорошие актерские данные, проявленные В. Давыдовым в его первом выступлении на экране, дают все основания полагать, что это лишь начало, что мы еще увидим созданные им новые образы советских людей.

Список актеров, дебютировавших в 1948—1949 гг. с большим успехом, легко можно было бы продолжить: новых имен талантливых актеров и актрис с каждой картиной становится все больше и больше. Они повседневно вливаются в славную кинематографическую семью. Независимо от того—пришли ли они из театра или со студенческой скамьи, молоды ли по возрасту или же по опыту своей творческой работы в кино, — те и другие от фильма к фильму будут развивать свои таланты, чтобы стать участниками создания новых замечательных произведений, прославляющих нашу культуру, наше советское киноискусство!

Созданием превосходных фильмов отвечают мастера кино на отеческую заботу партии и правительства о всемерном процветании нашего родного искусства.

Его неуклонному росту способствует привлечение новых творческих сил.

И опыт лучших режиссеров, смело выдвигающих новых актеров, и успех этих актеров, впервые появляющихся перед требовательным, но благодарным советским зрителем, красноречиво говорят о зрелости нашего киноискусства, о его огромных резервах, о поистине неисчерпаемых талантах советского народа!

«Обилие талантов, выдвигаемых массой во все области труда и творчества,—изумляет и радует», — писал А. М. Горький.

Мы счастливые свидетели этого замечательного явления—наши творческие силы растут и множатся с каждым днем!

Ниже мы помещаем высказывания режиссеров, выдвинувших в 1948 г. новых для кинематографа, талантливых советских актеров.

Артист В. Давыдов

Г. Александров

Талантливый дебютант

Думая над тем, каким должен быть майор Кузьмин — герой картины «Встреча на Эльбе», авторы сценария братья Тур, Л. Шейнин и режиссура фильма в первую очередь стремились определить наиболее характерные черты советского офицера.

Встреча на Эльбе, как известно, была не только радостной, братской встречей простых людей Советской страны, Европы и США, одетых в воинские шинели. Это было также и встречей представителей подлинно демократического нового мира труда и справедливости с представителями капиталистического мира эксплоатации и угнетения. Исходя из этого, мы и хотели показать превосходство коммунистического воспитания над буржуазной системой формирования человека. Поэтому первоначальный замысел — показать Кузьмина как человека бывалого, пожилого — уступил место в дальнейшем стремлению показать не старого, а молодого человека Сталинской эпохи, выросшего и сложившегося целиком в советское время. Мы считали, что фильм станет более действенным и убедительным, если пожилым и многоопытным деятелям американской стороны будет противопоставлен именно такой советский молодой человек, который, невзирая на возраст, оказывается умнее, прозорливее и дальновиднее зрелых американских политиков.

Такое решение подсказала нам сама жизнь, в частности, изучение наших людей, работающих в советской оккупационной зоне в Германии. Молодые советские люди, подчас носящие очень скромные воинские звания, занимаются не только сложной и ответственной руководящей, административной работой в качестве комендантов немецких городов; им зачастую приходится решать и серьезные дипломатические задачи; они ведут большую просветительную работу среди немецкого населения; оказывают значительную помощь местным прогрессивным деятелям в создании единой демократической Германии.

Знакомство с этими людьми, высоко несущими знамя нашей социалистической Родины за рубежами Союза, подсказало нам образ советского молодого человека послевоенных лет, представителя того поколения, которое получило боевую закалку в огне Великой Отечественной войны и расправляет сейчас свои могучие орлиные крылья.

Согласно этому замыслу для исполнения роли Кузьмина нужен был актер, который по возрасту соответствовал бы герою будущей картины. Существует мнение, что драматический актер достигает подлинного мастерства лишь после тридцати лет. Некоторые полагают, что только в этом возрасте, обогащенный жизненным опытом актер может во всей полноте передать характер, глубоко раскрыть психологию героя. Поэтому нам предлагали пригласить на роль Кузьмина кого-нибудь из тех крупных актеров, сложившихся мастеров, которые уже создали немало популярных образов советских людей на экране.

Однако мы решили пригласить совсем молодого актера, впервые дебютирующего в кино, выпускника школы-студии имени В. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. Горького — Владлена Давыдова.

Я впервые приметил его несколько лет назад, когда, будучи художественным руководителем студии «Мосфильм», просматривал актерские пробы для фильма «Без вины виноватые» В. Петрова. Давыдов пробовался на роль Незнамова. Участие в этой картине требовало длительного перерыва в театральной учебе, вернее даже — ухода из театральной студии. Неудивительно, что воспитатели молодого актера советовали ему не начинать работу в кино до завершения художественного образования. В частности, такой совет дал молодому Давыдову Василий Иванович Качалов. Давыдов послушался своих воспитателей — старших друзей, и остался в студии.

Все эти годы я продолжал следить за молодым актером, который меня заинтересовал. Окончание Давыдовым школы-студии Художественного театра совпало с началом постановки фильма «Встреча на

Кадр из фильма «Встреча на Эльбе». В. Давыдов в роли майора Кузьмина

Эльбе», и я решил пригласить молодого актера на роль Кузьмина.

Я остановился на Давыдове еще и потому, что его личная биография во многих своих чертах совпадала с жизненным путем задуманного нами героя картины. Давыдов — комсомолец, участник Великой Отечественной войны, служивший во флоте. После войны, учась в школе-студии МХАТ, он был избран секретарем комсомольской организации школы. Иными словами, жизненный путь Давыдова в какой-то мере подготовил его к исполнению роли майора Кузьмина. Ему не надо было обращаться за материалом к литературным источникам. Собственная биография, живые впечатления и встречи с людьми, а главное мировоззрение — все это органично входило в образ. Давыдов явился как бы живым опровержением мнения о том, что невозможно найти начинающего артиста, имеющего достаточный жизненный опыт.

Творческий коллектив нашей съемочной группы встретил молодого актера дружески и внимательно. Давыдов постоянно ощущал в киностудии искреннюю товарищескую помощь. Очень серьезно отнесшись к своему дебюту в кино, он с удивительной целеустремленностью стал постигать «секреты» киноискусства, и уже во второй половине картины работал куда увереннее, чем многие «старики», поражая нас своими быстрыми успехами.

В. Давыдов, на мой взгляд, наделен отличными актерскими данными. Я вижу в нем черты и драматического и характерного актера. Ему совершенно чужда напыщенность, поза. Простота, свойственная ему и в жизни, будучи перенесенной на экран, заставляет верить ему и сразу же завоевывает симпатии зрителей.

Несмотря на молодость, В. Давыдов обладает самым драгоценным для советского художника качеством—политической зрелостью, умением обобщать, правильно расставлять идейно-творческие акценты, верно найти и наполнить смыслом деталь.

Я глубоко убежден, что Давыдову предстоит интересный творческий путь в кино. Пока он сделал лишь первый шаг. На этот раз ему облегчило дебют то обстоятельство, что он играл очень близкий для себя образ. В будущих ролях молодой актер должен стремиться к тому, что является славой русских актеров — к мастерству перевоплощения.

Русский актер, как правило, многогранен и разносторонен. Он может сыграть многое.

Этого мне и хочется пожелать Владлену Давыдову — молодому, способному советскому актеру.

А. Довженко

Путь к образу

Создать образ выдающегося человека в кинофильме, по моему глубокому верованию, может не простой лицедей, а артист-гражданин, подлинный художник, обладающий незаурядной индивидуальностью и тонким душевным складом. Поэтому в подборе актера на роль гениального Мичурина не легко было остановиться, точно так же, как не просто было Григорию Белову, на которого пал мой выбор, приступить к созданию образа.

Такая роль — серьезное испытание. На экране проходит долгий жизненный путь ученого. Еще молодой в начале фильма, Мичурин перед заключительными кадрами делится с зрителями своими горестными размышлениями о морщинах, изрезавших его строгое лицо.

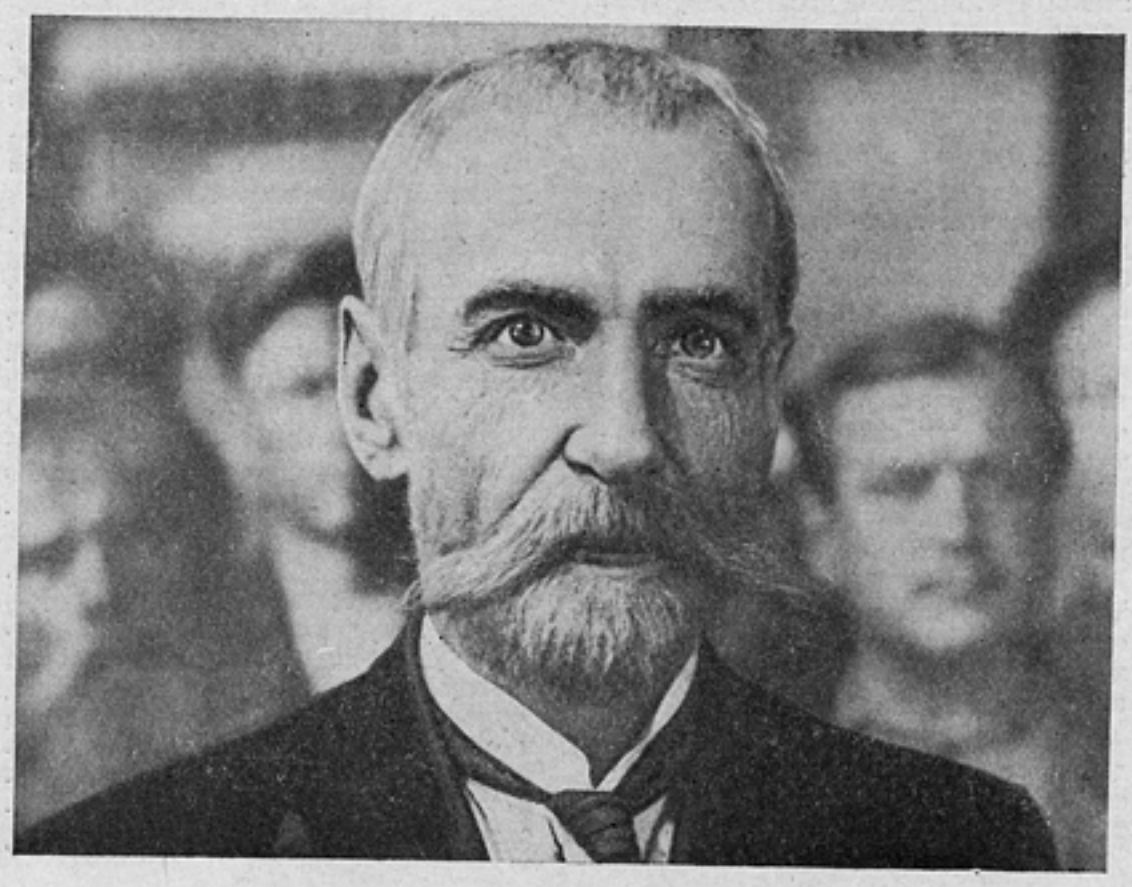
Все сложнейшее содержание фильма сконцентрировано в образе Мичурина. Он присутствует во всех эпизодах, почти во всех кадрах во всей сложности своего характера — целеустремленного исследователя и

Артист Г. Белов

борца, страстного преобразователя природы, человека неустанного труда и неукротимой веры. Все это требовало от актера проникновения в душу великого ученого, понимания сущности его мировоззрения и научных принципов, точного представления об исторической роли основоположника новой, материалистической биологии.

Поиски актера усложнялись также требованиями внешнего сходства. Мы

Кадр из фильма «Мичурин». Г. Белов в роли Мичурина



искали актера лет пятидесяти, выше среднего роста, с чертами лица, позволяющими при тщательном гриме добиться портретного сходства с Мичуриным. Мы просмотрели более десятка хороших артистов, но ни один из них не отвечал всем требованиям. Один из членов нашего съемочного коллектива, хорошо знающий труппу Ярославского драматического театра, назвал нам Белова. Мы немедленно вызвали его на пробу.

Первое впечатление — в комнату вошел человек, которого никто бы не принял за актера. Он походил на провинциального врача, педагога или агронома. Он был скромен и сдержан, приветлив и тих. В его манерах не было ничего специфически актерского. Впоследствии мы убедились, что ничего «актерского» не было и в характере Белова. Русский интеллигент, мягкий и вместе с тем волевой, вдумчивый, углубленный. Все в нем располагало.

Просмотрев пробу — это первое преображение киноактера в образ — мы поверили в Белова как исполнителя роли Мичурина. Естественно, многое предстояло найти, нужна была длительная, упорная работа. Но то, что мы увидели и почувствовали, убедило нас, что актер найден.

В дальнейшем все же нас ждали немалые трудности. Времени на репетиции уже не было. Мы приступили к съемке, и у нас сразу же началась «неравная игра». Мы хорошо знали Мичурина. Белов пришел к нему впервые. И поэтому на первых съемках недостаточное знание материала актер стремился возместить излишествами в жесте, мимике, интонации. Это тем более было заметно, что Белов, прошедший длительный путь работы в театре, впервые оказался перед киноаппаратом, требующим игры, доведенной до простоты и убедительности обычного житейского поведения.

Сознавал это и Григорий Акинфиевич Белов и переживал чувство тревоги и беспокойства. Но я был глубоко убежден, что Белов быстро придет и к правде внешнего выражения, и помогал ему почти незаметно, со всей осторожностью и тактичностью, на которую я был способен, отбросить то лишнее, что закрывало Мичурина от самого Белова. Мы с ним больше говорили о самом Мичурине, чем о роли. Говорили о науке, о царизме, о революции, о великой роли Мичурина в развитии биологии. Незаметно я предложил ему для начала, не пугаясь подражания, пойти от предлагаемого мною внешнего рисунка роли.

При других обстоятельствах подобное мое предложение, несомненно, смутило бы Белова. Но он как тонко чувствующий и умный человек, относящийся с уважением не только к вопросам своего творчества, но и к требованиям производства, это предложение принял. Оно оказалось верным. Белов легко поборол нагрыш, стал простым и убедительным. Образ развивался, углублялся и скоро стал в полной мере его второй натурой.

В работе над фильмом рос воплощаемый в нем образ, рос и актер. По признанию самого Белова, встреча с Мичуриным стала этапом в его творческой биографии. Опыт работы в фильме помогает ему теперь по-новому осмыслить свою театральную практику.

К чести и доблести талантливого русского артиста Белова я отношу чрезвычайную серьезность в творческом труде, удивительное трудолюбие, доверие к режиссеру. Через всю картину он пронес подлинную сердечность к образу великого русского ученого, гордость коммуниста и советского патриота за славные достижения отечественной науки.

И в этом так же, как и в его таланте, основа успеха и победы Григория Белова.

Г. Рошаль

Образ великого ученого

Сценарий Михаила Папавы «Академик Иван Павлов» увлек меня тем, что в нем глубоко и страстно раскрывается образ гениального русского физиолога, правдиво отражается сложный и своеобразный характер этого великого человека, восстанавливаются шаг за шагом все основные этапы его жизни.

В картине мы пытались раскрыть эту жизнь во всей реальности ее обстановки. Мы вводим зрителя в квартиры и лаборатории, на конгрессы и в клиники. Мы ведем его от эпохи к эпохе, стремясь обрисовать величие нашего советского времени, когда научная деятельность замечательного физиолога-материалиста была в полной мере оценена и стала подлинным достоянием народа.

Перед нами стояла трудная задача. Нужно было показать академика Павлова на протяжении шестидесяти лет, сделать естественным переход от возраста к возрасту и в то же время добиться цельности образа. Нужно было пронести через всю картину юношеский пыл интеллекта, неувядающую молодость мышления гения при внешнем, физическом постарении И. П. Павлова.

Наш фильм должен был раскрыть главное содержание жизни замечательного русского ученого, формирование его взглядов и убеждений как гражданина советского государства. Нужно было рассказать о большом и сложном жизненном пути, наглядно изложить павловское учение, показать торжество материалистических идей в науке; поведать о том, как советская власть поддержала и высоко подняла учение Павлова. Сценарий давал весь этот материал.

Артист А. Борисов

Было ясно, что успех будущей картины в огромной степени зависит от правильного выбора исполнителя центральной роли, от его актерских возможностей, от того, насколько глубоко и тонко почувствует он особенности данной творческой задачи. И я не ошибся, выбрав Александра Борисова — талантливого драматического актера Ленинградского академического театра имени Пушкина.

А. Борисов играл на сцене Павла Корчагина в «Как закалялась сталь», царя Федора в «Великом государе», старшего лейтенанта Рыкало в «За тех, кто в море» и много других ролей. Вместе с другими участниками спектакля «Победители» он был удостоен Сталинской премии за исполнение роли шофера Минутки.

Впервые я увидел Борисова на пробах для другого фильма — тогда его не пригласили, усомнившись в его кинематографических данных. Меня же привлекли прежде всего

глаза артиста: в них я увидел остроту павловского взгляда...

Кандидатуру А. Борисова на роль академика Павлова поддержали художественный руководитель студии С. Васильев и работающие со мной режиссеры Г. Казанский и Э. Галь. Они тоже поверили в этого актера.

Борисов вполне оправдал наши надежды. Он по существу в первый раз снимался в кино, но очень быстро понял особенности работы перед объективом киноаппарата и освоился с ними. С большим вниманием и тщательностью просматривал он отснятый материал и умел делать нужные выводы из увиденного. Он хорошо освоил природу кинематографического монтажа, его не смущали те «несуразности», которые так непривычны и непонятны театральному актеру: сцены снимаются вразброд, натурные съемки чередуются со съемками в студии и т. п. С исключительной выносливостью работал Борисов на натуре. Иногда в одну съемочную смену — за 8 часов — ему приходилось сниматься «в двух возрастах», меняя грим и, собственно говоря, весь свой облик. Но ни в летний зной на съемках в Колтушах, ни в напряженные часы ночных съемок, ни в период озвучания — никогда артист не терял образа Ивана Петровича Павлова.

Чтобы приблизиться к реальному образу великого ученого, Борисов вместе с нами проделал огромную предварительную работу: тщательно изучил обширный материал в музеях и архивах, собранную нами коллекцию фотографий И. П. Павлова, кадры кинохроники из жизни Павлова.

В работе с А. Борисовым я постепенно шел от частного к общему. Вначале я ставил перед ним частные, простые задачи. Я стремился к тому, чтобы исполнитель нашел в себе то уверенное, хозяйское, активное отношение к жизни, которое было свойственно Павлову.

Большой заслугой Борисова является то, что он глубоко проник во внутренний мир своего героя и параллельно созданию внешнего рисунка роли все глубже характеризовал его. Интересно, что к концу работы над картиной Борисов до такой степени освоился с областью деятельности своего героя, что довольно свободно мог беседовать о проблемах физиологии.

Это было воплощение образа, а не подражание.

Актер должен был воссоздать самобытный русский характер Павлова, передать свойственную ему прямоту и подчас резкую, острую манеру поведения, в то же время, конечно, нигде не впадая в эксцентрику. Нужно было сохранить живость и необычность речи И. Павлова.

Наконец, нужно было при внешней несхожести актера с И. П. Павловым воссоздать внешний облик великого ученого в различные годы. Художник-гример Б. Ульянов помог сделать естественными и правдивыми все возрастные изменения образа, а операторы в работе над портретами Павлова сделали эти портреты остро выразительными и объемными. При всем этом надо подчеркнуть, что взыскательный исполнитель провел за гримерным столиком в общей сложности не менее 300 часов.

В Колтушах, где снималась картина, мы встречались с учениками Павлова, с людьми, лично хорошо знавшими Ивана Петровича. Съемки в Колтушах были серьезной проверкой для Борисова, но там его приняли: ученики и сотрудники Павлова были удовлетворены результатами, которых достиг актер.

А. Борисов на съемках обнаружил поразительную артистическую память и ощущение ритма. Приведу пример. Месячный перерыв отделял одну от другой съемку смежных, рядом стоящих кадров в сцене смерти Павлова. Но, просматривая фильм, я сам не могу сейчас найти здесь никакого разрыва в игре Борисова.

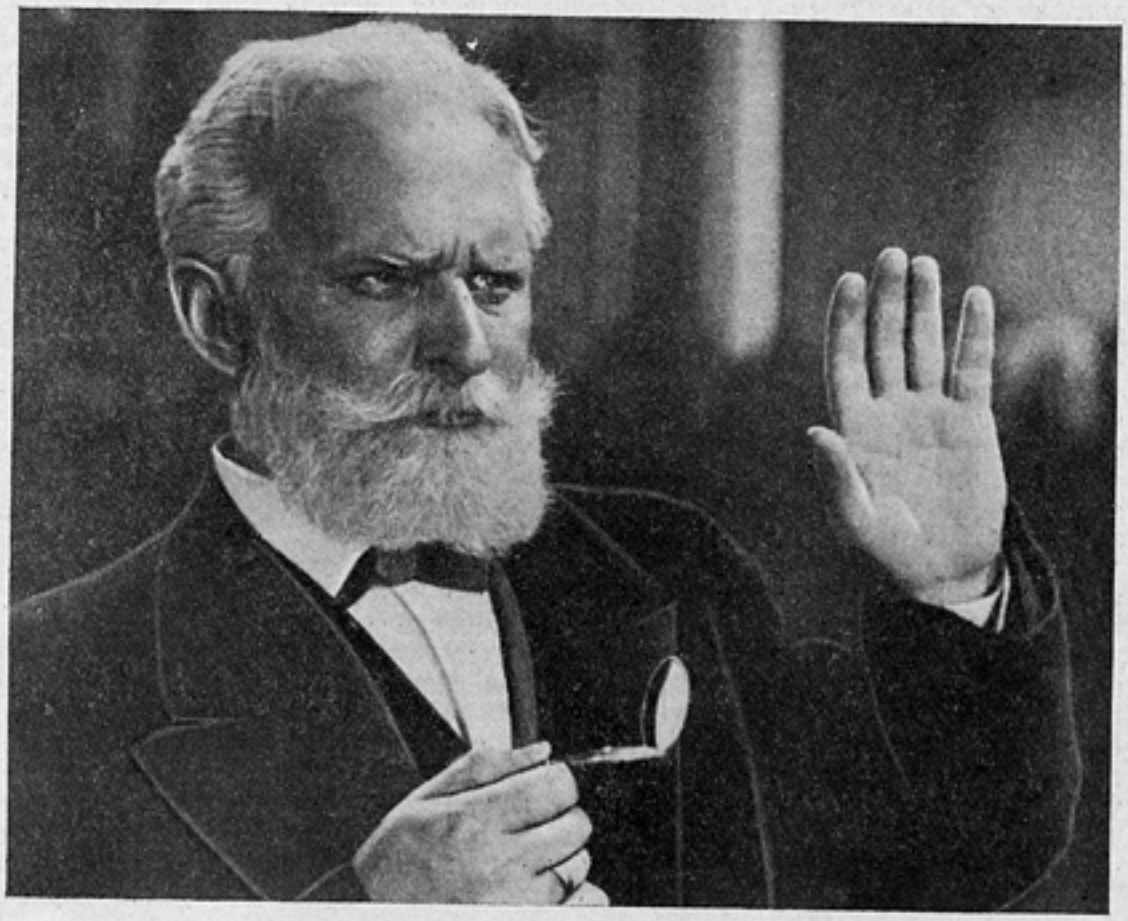
Коллектив, окружавший актера, во многом помогал ему. Все актеры постоянно стремились всячески способствовать решению центрального образа фильма; они с огромной любовью и сознанием ответственности относились к своим непосредственным функциям в картине, но при этом они больше всего любили Ивана Петровича Павлова, которому был посвящен их общий труд.

Все это создавало ту творческую атмосферу, без которой невозможно искусство. Борисов прекрасно понял эту коллективную сущность киноискусства. Он оказался талантливым, разнохарактерным, музыкальным и очень полезным для кинематографии актером. Любопытно отметить, что все песни в фильме поет Борисов, что во многих эпизодах и массовых сценах Борисов с большой охотой озвучивал реплики различных персонажей картины. И все это делалось мастерски, тонко, изобретательно.

Мне кажется, что театральные навыки несколько мешали Борисову в юношеских сценах фильма. Нам приходилось убирать некоторый наивный романтизм. Но в дальнейших эпизодах Борисов с пленительной простотой сыграл Павлова — пламенного борца за материализм в науке, горячего патриота, подлинного демократа, одного из великих людей ленинско-сталинской эпохи, одного из тех, кто навсегда остается в жизни, несмотря на физическую смерть.

Мне хочется и в дальнейшем работать с актером Борисовым, я вижу в нем талантливого и многообещающего артиста щукинского склада, который имеет все основания занять видное место на советском экране.

Кадр из фильма «Академик Иван Павлов». А. Борисов в роли Павлова



Проблемы мастерства

Г. Айзенберг

НЕИСПОЛЬЗОВАННЫЕ РЕЗЕРВЫ

Советское искусство всегда стремилось к расширению своих творческих возможностей. За истекшие 30 лет советский кинематограф из немого превратился в звуковой, стал цветным, ищет путей, чтобы стать стереоскопичным. Стремясь как можно ярче и полнее выразить многообразное содержание борьбы советского народа за построение коммунизма, мастера советского киноискусства непрестанно работают над художественной формой своих произведений, добиваясь все большего богатства изобразительных и выразительных средств.

В этом смысле далеко не исчерпанный резерв изобразительных возможностей представляют для кино комбинированные методы съемки. К сожалению, пока они применяются поверхностно и явно недостаточно. И в этом виноваты две группы работников кино: основные создатели фильма — режиссеры-постановщики, операторы и художники — с одной стороны, и специалисты комбинированных съемок — с другой.

Пожалуй, главной причиной, тормозящей широкое применение этих прогрессивных как в экономическом, так и в художественном отношении методов комбинированной съемки, является своеобразная творческая «ревность» основных создателей фильма, их нежелание отдать тот или иной эпизод или сложный кадр «на откуп» работникам комбинированной съемки. А если под давлением экономических или организационных причин некоторые киномастера и идут на применение комбинированных съемок, то часто при этом становятся в позу иронически настроенных контролеров готовой продукции. Поэтому нередко получается так, что сам по себе хорошо сделанный комбинированный кадр плохо монтируется с основным материалом.

Второй серьезной причиной, тормозящей широкое применение комбинированных съемок, является незрелость самих работников комбинированной съемки, которые нередко нарушают фотографическую фактуру кинокадра и вносят элементы фальши, явной неубедительности, «деланности» в тот или иной эпизод.

Мне кажется, что работникам комбинированной съемки всегда необходимо иметь в виду следующее: в руках операторов есть много приемов для того, чтобы, интерпретируя замысел автора и режиссера, суметь через непосредственное изображение ясно выразить идею эпизода и фильма в целом.

С операторской точки зрения — в основе кадра лежит фотографическая интерпретация реального мира. Непонимание этого приводит некоторых работников комбинированных съемок к попыткам выдать за кинокадр репродукцию рисунка или макета. Напомню для примера кадр из фильма «Петр I» — Кронштадтская крепость. Кадр снимался с рисунка, не плохого, но имеющего свою специфически живописную, а не фотографическую фактуру. Поэтому он воспринимался как репродукция и выглядел в монтаже странно.

Особенно часто разнородность фактур изображения очевидна при дорисовках, если художник дорисовки не умеет скрыть фактуру рисунка, придать ей характер фотографического изображения, а оператор подходит к съемке, как к простому репродуцированию дорисовки, лишая ее того воздуха, который имеется в натурной части кадра.

Примером может служить хотя бы дорисовка пейзажа Рязани в фильме «Академик Иван Павлов», где верхняя, явно нарисованная, плоская часть кадра не связывается с нижней, фотографической.

К такой же фальшивости кадра почти всегда приводят рисованные фоны неба и дальнего пейзажа.

Не меньшей внимательности требует и работа с макетом, который должен быть очень точен и характерен как по пропорциям, так и по фактуре, расцветке, воздушной перспективе и движению.

Дорисовка, домакетка и просто макетная съемка могут выглядеть абсолютно реально. Нужно только, чтобы оператор и художник комбинированных съемок очень точно и тонко воссоздавали фотографический характер изображения. Однако мне кажется, что гораздо чаще, чем это делается в практике нашей работы, следует заменять и дорисовку и домакетку — фотодорисовкой, фотомакетом, особенно в соединении с рирпроекцией движущихся элементов пейзажа (облака, вода, дымы и пр.).

Впрочем, даже правильно выбранный технологический прием не даст нужных результатов, если им будет пользоваться человек, невыработавший в себе специфических навыков и качеств, нужных для работы в комбинированной съемке.

Обычно оператор и художник, работая над натурными кадрами, занимаются только выбором места и композиционным оформлением кадра, только изредка делая первопланные достройки. В отличие от этого, оператор и художник комбинированных съемок произвольно создают пейзаж и архитектуру. А для этого требуется острая наблюдательность и максимально развитая зрительная память. Только точно запоминая характер освещения, воздушной перспективы, типических деталей, фактуры и все настроение пейзажа, можно искусственно воссоздать его при съемке макета, фотомонтажа, дорисовки.

Наблюдательность и зрительную память необходимо тренировать не только на статических элементах пейзажа, но и динамических, развивая умение быстро и точно анализировать и запоминать, как движутся облака в различную погоду, какие бывают волны, как идут корабли на разной волне, как кренится на заворотах пути поезд, как выглядит взрыв, пожар и т. д.

Таковы некоторые особенности профессии оператора и художника комбинированной съемки. Они еще мало осознаны — еще главенствует представление, будто искусство специалиста комбинированной съемки заключается в кинотехнических, трюковых приемах.

К чему же сводятся более высокие изобразительные возможности, какие могут дать комбинированные методы и какими не располагает обычная киносъемка?

Обычная съемка ограничена в своих возможностях тем, что она является фотографической фиксацией реального пространства, находившегося в поле зрения объектива в те секунды, когда происходила съемка данного кадра.

Остро ощущая эту специфику съемки кадра, А. П. Довженко говорит, что необходимо со «снайперской» точностью выбирать мгновение съемки, когда все компоненты кадра (это относится, главным образом, к натурной съемке) сложились наиболее выгодно, так как далеко не все эти компоненты подчиняются воле режиссера и оператора.

В реальных производственных условиях самому выбору места натурной съемки отводится ограниченное время. Обычно место съемки определяется не столько по его изобразительным качествам, сколько в зависимости от организационного удобства. В результате весьма часто решение кадра является компромиссом между реальной натурой и замыслом режиссера и оператора.

Возможности операторской интерпретации пейзажа при обычных методах съемки отнюдь не безграничны. Все это нередко приводит к условности кинокадра: из сюжета

и поведения актеров мы понимаем, что средней величины волны изображают сейчас шторм на море, группа больших камней — дикое горное ущелье, контражурная тучка — надвигающуюся грозу и т. п. Но можно ли мириться с таким обеднением кадра? Общеизвестно, что в практике киносъемки редко удается получить нужный рисунок даже такого, например, постоянного и важного элемента пейзажа, как небо! Между тем трудно представить себе, например, «Над вечным покоем» Левитана без мрачной симфонии туч над серо-черным пространством воды и земли. Оператор, если он захочет достичь необходимого эффекта, вынужден неделями выжидать нужный ему рисунок туч. А так как практически это невозможно, то он сразу прибегает к привычной условности: притемнив небо со случайными облаками, оттененными фильтром, он «объясняет» (именно объясняет, а не изображает) зрителю, что «день был пасмурный». При этом выразительность и реалистичность кадра становятся весьма сомнительными. Чаще всего условно и неживописно показывается в кино ночной пейзаж.

Серьезное применение методов комбинированной съемки дает принципиально новые изобразительные возможности советскому киноискусству, дает полную свободу создания изображения, с максимальной выразительностью передающего содержание кадра.

В краткой статье невозможно перечислить приемы, которыми располагает комбинированная съемка для того, чтобы осуществить полную свободу изобразительного творчества в кинематографе. Скажу лишь, что умелое использование фотоснимков, макетов, соединение разновременно снятых частей кадра безусловно поможет решить задачу любого рельефа, пейзажа, рисунка, его элементов, общего колорита, характера облаков, особенно важных для передачи настроения в кадре, и т. п.

Важно подчеркнуть еще одно обстоятельство: фотографирование натурного кадра нередко приводит к натурализму. Правда, я далек от утверждения, что натурализм обязательно присущ фото- и кинокадру. Есть немало операторских приемов, помогающих по-своему интерпретировать снимаемую природу. Но все же эти приемы не безграничны. Во всяком случае они более ограниченны, чем возможности комбинированной съемки. Вот простейший пример: нередко место, выбранное для съемки и вполне соответствующее главными своими чертами идейно-творческому заданию эпизода, бывает засорено лишними и даже противоречивыми элементами, от которых невозможно очистить кадр, если не применить методов комбинированной съемки. Здесь именно эти методы позволяют, с одной стороны, очистить кадр от ненужного «сора», с другой — помочь дополнению кадра нужными для цельности картины элементами.

Огромны возможности комбинированной съемки и в области тонального изменения кадра. Вспомните картину Куинджи «После грозы»: из всего притемненного пейзажа только дальний пригорок с мельницей освещен мягким пучком света. Оператору невозможно выжидать такого эффекта для кинокартины во время натурных съемок. Но этого можно легко добиться соответствующей обработкой снятого при обычном освещении кадра или же фотодорисовкой, то-есть методами комбинированной съемки. При их помощи можно высветлить или затемнить небо или землю (или часть их) при любом очертании горизонта, сделать гряду гор резко силуэтной или воздушно-светлой, ввести блики там, где их не было, или убрать их, когда они не нужны, обобщить или детализировать любую часть пейзажа, сделать эффект тумана или контрастного освещения, создать подлинные эффекты лунного света и т. д.

Все эти возможности последующей доработки кадра почти совершенно не использованы в нашей практике. А между тем даже такой простейший прием комбинированной съемки, как впечатывание в кинокадр элементов другого кадра, дает в нужном месте чрезвычайно выразительные результаты. В фильме «Клятва» таким способом впечатывания сделан блестящий кадр «день Победы»: на паркет Андреевского зала падают и падают фашистские знамена, взятые нашей армией. Это достигнуто тем, что в игровой кадр умело впечатаны знамена из кинохроники дня Победы. И этот кадр неизменно вызывает неудержимые аплодисменты зрителей!

Реалистическая живопись нередко пользуется приемом сознательного смещения перспективы или соединения в одной картине нескольких перспектив. Конечно, этот острый прием может привести к формалистической нелепице, если художник не обладает тонким реалистическим чувством и использует прием без соответствия с содержанием кадра.

В замечательной по экспрессии картине Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» охват пейзажа огромен. И там как раз налицо соединение нескольких перспектив. Оператор сказал бы, что этот пейзаж «снят короткофокусной оптикой». И вместе с тем вся левая группа картины — Ермак и казаки — дана почти без перспективного сокращения (то-есть «длиннофокусной оптикой»). Это необходимо было Сурикову, чтобы показать большое количество интересных портретов казачьего воинства, придать этой группе вес, силу. Тут же Суриков вводит прием двух горизонтов: в нижней части картины горизонт на уровне казачьих шлемов, а в правой, верхней части картины, показана конница на обрыве примерно 15-метровой высоты (сравнительно с высотой коней), — показана так, как если бы горизонт был на уровне верхней кромки берега. Сурикову это было необходимо для развернутого рассказа о событии. Но это же можно использовать и в кино. Ибо несомненно, что, применяя подобный прием к некоторым узловым кадрам фильма, режиссер, пользуясь методами комбинированной съемки, может добиться более содержательного и остро выразительного изображения.

Приемы замедленной и ускоренной съемки давно уже хорошо известны в кинематографе. Но комбинированная съемка может позволить по-новому использовать и эти приемы. Мне кажется, например, что, заставив разные элементы одного и того же кадра двигаться в разном темпе, можно достичь в нужном монтажном месте значительно большей смысловой и художественной выразительности.

Представьте себе такой кадр: на бугре стоит знаменосец с медленно и торжественно (снято рапидом) развевающимся знаменем, а мимо бугра стремительной лавиной летит конница (замедленная съемка).

Представьте другую картину: человек на фоне замедленно снятых, быстро несущихся облаков (портрет Мичурина — после смерти жены в фильме А. Довженко)...

Если бы мне пришлось перевести на киноязык картину Айвазовского «Пушкин на берегу Черного моря», я обязательно снял бы волны с некоторым рапидом — иначе около задумчивого Пушкина могучее море было бы просто суетливо, а значит был бы и неправильный «перевод» замысла картины Айвазовского на язык кино!

Таким образом, несомненно, что при реалистически верном чувстве меры использование темповых соотношений в кадре таит в себе большие возможности острой драматической или романтической приподнятости кадра.

Методами комбинированной съемки можно добиться любых пространственных и темповых качеств кадра. И с особенным блеском можно применить все возможности комбинированной съемки, например, в приключенческом и, тем более, научно-фантастическом жанрах. В этом плане методами комбинированной съемки, — кстати сказать, технически разработанными у нас лучше, чем где бы то ни было, — можно делать прекрасные фильмы, ярко показывающие грандиозные перспективы нашего будущего, будущего техники, транспорта, прекрасный облик наших городов и колхозов будущего, цветущие сады обводненных пустынь, зеленые рощи в ранее засушливых степях— облик коммунистического завтра нашей Родины!

Комбинированные методы съемки могут и должны служить дальнейшему обогащению формы и содержанию советского киноискусства.

С. Дмитриев

ИНДИЙСКИЙ НАРОДНЫЙ ФИЛЬМ

Два года назад советский гражданин и поэт Мирзо Турсун-Заде совершил поездку в Индию — страну, которую отделяют от его родного советского Таджикистана узкая полоска земли в 30 километров шириною и ни с чем не сравнимый тридцатилетний путь исторического развития Таджикистана в дружной семье советских народов.

По возвращении на родину Турсун-Заде написал цикл стихов, в которых рассказал о том, что ему привелось увидеть в Индии — в современной реальной стране, а не в «стране чудес и экзотики», как ее представлял в своих книгах трубадур английского империализма Р. Киплинг.

То, что увидел в современной Индии советский поэт, оказалось совсем не похожим на повествования английского разведчика и романиста. Поэт увидел пышную природу Индии, ее древние храмы, дворцы и гробницы. Увидел и воздал этому должное. Но за экзотикой природы, за причудливой древней архитектурой Индии, в древних ее преданиях он разглядел другое: поэту раскрылись гнев и горе народа, в течение долгих лет находящегося под тяжким игом британских колонизаторов и своих местных, индийских помещиков и буржуазии.

«Тут слезами наполнены реки», — писал Турсун-Заде. Именно эти слова поэта и встают в памяти, когда смотришь новый индийский фильм «Дети земли», прошедший на наших экранах.

Постановка фильма — большое событие в культурной и общественной жизни Индии. Известно, что до недавнего времени подлинно индийской кинематографии, выражающей чаяния народа, просто не существовало. Английские колонизаторы всеми способами подавляли стремление индийской интеллигенции к развитию собственной национальной культуры. Если время от времени и появлялись индийские кинофильмы, то это были картины, поставленные режиссерами-дельцами по пошлейшим образцам Голливуда. В подобных картинах зрителю преподносилась киплинговская экзотическая Индия, в которой не было ничего от поистине страшной индийской действительности. Целью подобных фильмов было — отвлечь внимание народа от острейших вопросов современности, от насущных жизненных задач.

Первый отечественный индийский фильм был создан в 1913 году. На заре своего существования индийское кино слепо подражало театру, и первые фильмы ставились силами театральных коллективов. Затем, с появлением звука, в Индии стали строиться самостоятельные киностудии. В тридцатых годах студии Бомбея и Калькутты уже выпустили несколько по-своему интересных фильмов. Но в основу сценариев этих фильмов были положены не реальные факты современной действительности, а всякого рода старинные легенды, предания, события далекого прошлого.

Индийская студия «Нью Тиэтрс» первой взялась за постановку фильмов, посвященных современным проблемам. Несколько современных фильмов выпустила и студия «Прабхат». Содержащийся в фильмах этих студий протест против социальных бедствий привлек к ним всеобщее внимание. Однако, говоря о современных проблемах, авторы этих произведений по-настоящему не ставили еще общественные вопросы с необходимой остротой.

Окончание последней мировой войны вызвало в Индии подъем национально-освободительной борьбы. По стране прокатилась могучая волна забастовок. Реакционная цензура не допускала даже упоминаний о борьбе индийского народа за независимость, против колониального рабства.

И все-таки в послевоенное время появился ряд фильмов, свидетельствующих о влиянии демократических освободительных тенденций на кинематографию Индии.

Одним из таких фильмов является фильм «На подъеме», поставленный в 1944 году в Калькутте. Он был встречен зрителем восторженно, несмотря на то, что был лишь робкой попыткой раскрыть всю сложность общественных отношений в современной Индии. Однако индийский зритель отвечал искренней благодарностью даже на эти робкие попытки правдиво отобразить жизнь и подлинные идеалы народа.

Привлек внимание и фильм «Рассказ о докторе Котнисе», рассказывающий о работе индийских врачей, направленных в 1938 году по инициативе Индийского национального конгресса в Китай для оказания помощи китайскому народу, сражающемуся против японских интервентов. Величественная тема дружбы угнетенных всех наций, показ борьбы китайского народа против японского империализма — обеспечили фильму огромный успех.

Но подлинную сенсацию произвел в Индии именно фильм «Дети земли», поставленный Всеиндийской ассоциацией народных театров под руководством режиссера Квайя Ахмед Аббаса.

Картину создали деятели Народного театра, вдохновленные идеей заснять подлинно реалистический фильм о трагическом событии—голоде в Бенгалии в 1943 году.

В фильме впервые зазвучали важнейшие проблемы индийской действительности. Попытки реакции сорвать постановку фильма не удались. Благодаря поддержке прогрессивных сил страны коллектив получил возможность закончить постановку фильма и выпустить его на экраны.

Двести лет британского владычества привели народные массы Индии к такой ужасной нищете и страданиям, равных которым нет в мире. Владимир Ильич Ленин, с большим вниманием следивший за судьбой индийского народа, еще в 1908 году писал: «Нет конца тем насилиям и тому грабежу, который называется системой английского управления Индией. Нет нигде на свете... такой нищеты масс, хронической голодовки населения».

В любой части Индии бросаются в глаза зрелища ужасающего недоедания и полуголодного существования. Большинство населения Индии просто не знает, что значит наесться досыта. Непосильный рабский труд, хроническое, из года в год, из поколения в поколение, недоедание— такова судьба индийского народа в условиях двухвекового господства английского империализма.

Фильм «Дети земли» и рассказывает об этой печальной судьбе. Сценарий написан по пьесе индийского поэта и драматурга Бхаттагария «Новый урожай» и повести писателя Чандера «Я не хочу умереть».

В основу фильма, как уже сказано, положены действительные собы-

тия — голод в Бенгалии в 1943 году, унесший три миллиона жизней, и голодный поход в Калькутту дошедших до последней степени отчаяния жителей Бенгалии.

На экране пересохшая, потрескавшаяся, переставшая плодоносить земля. Тощие коровенки еле тянут за собой древнее орудие земледелия — омаг. Этот допотопный плуг подталкивают изможденные крестьяне...

Первые же кадры фильма, снятые в предельно простой и выразительной манере, вводят нас в жизнь индийского крестьянина. Вот так, наверно, трудился когда-то таджикский дехканин... Но—тридцать километров и тридцать лет разделяют Индию и советские среднеазиатские республики. Для таджикского крестьянина — это тридцать лет новой жизни! Посмотришь перед фильмом нашу советскую хронику, взглянешь на цветущие колхозные поля, на советских людей, и еще яснее становится, что не годы и километры разделяют страны—между ними лежит целая эпоха!

А лента продолжает итти, показывая характерную историю рядовой индийской крестьянской семьи.

...Вот собран урожай. Но не приходится пожать плоды своих трудов семье старого крестьянина Прадхана. Весь урожай, пользуясь бедственным положением семьи, за бесценок скупает местный ростовщик.

Последние остатки риса в семье съедены. Деньги израсходованы. Нависла угроза голода. А закрома у ростовщика забиты мешками риса, который уже запродан им более крупному хозяину — купцу из Калькутты; тот в свою очередь продал рис главному хозяину, английскому коммерсанту, на вывоз за океан, в Великобританию.

Тогда наступает самое страшное— голод, с которым уже нечем бороться. Единственно ценное, что осталось у крестьян, это земля. Под угрозой голодной смерти крестьяне начинают продавать свои крохотные, истощенные земельные участки.

Очень ярко и убедительно показан в фильме «Дети земли» этот процесс разорения и обнищания индийского крестьянства. Доведенные до последней степени отчаяния и нищеты, люди питаются травой и мхом. Смерть выкашивает целые семьи. Но даже угроза голодной смерти не может заставить этих честных и гордых тружеников поступиться хотя бы каплей своего человеческого достоинства.

В стремлении авторов фильма раскрыть высокие душевные качества простых тружеников из народа и разоблачить человеконенавистников-угнетателей — проявилось высокое качество фильма «Дети земли». С большим мастерством сделана показательная в этом отношении сцена, когда в дом Прадхана приходит помещик. В маленьком эпизоде перед нами предстает во всей подлости отвратительная фигура хищника. Только что умильно-елейным голоском он уговаривал старого Прадхана продать земельный участок. Не удалось. Тогда из-под ласково благожелательной маски показываются хищные клыки: а вот запрещу рвать траву на своей земле, тогда подыхайте с голоду! Но тут же заметил красавицу Радхику, и сразу в глазах появился противненький блеск, снова стал богатей благожелательно-ласковым: зачем-де вам есть траву, когда у меня овощей много, только пришлите ко мне Радхику.

Фильм наглядно показывает, как обращение к народной жизни делает произведения художников угнетенных колониальных стран подлинно реалистическими, дает возможность естественно и всесторонне раскрываться дарованию авторов и актеров.

Фильм вырастает до эпического изображения народного горя. Крестьяне решают покинуть родные места и искать спасения в Калькутте. Может быть, там найдется работа, легче будет добыть кусок хлеба. Подымаются в голодный поход целые деревни.

Нельзя смотреть без волнения эти сцены. Насколько видит глаз, дорога заполнена вереницей людей. Они идут, пошатываясь, еле передвигая ноги, оборванные, похожие на скелеты. Мужчины и женщины, старики и молодые. Кто-то падает, не в состоянии итти дальше. Кто-то подхватывает падающего на плечи и, превозмогая усталость, несет дальше...

Святое чувство товарищества не оставляет людей даже в смертной беде!

Кадры этого голодного похода воспринимаются, как живой обвинительный документ тем, кто сегодня еще властвует, но завтра будет призван к ответу.

Калькутта. Богатый, нарядный город и — толпы нищих, оборванных людей, умоляющих о куске хлеба. Их десятки, сотни тысяч. Они валяются под открытым небом, бродят по улицам в поисках работы, рыщут в помойках, в надежде найти хоть что-нибудь мало-мальски похожее на пищу, просят милостыню. Наглая, зажравшаяся буржуазия не хочет видеть на улицах, около своих великолепных особняков, «неэстетичную» толпу нищих. И вот появляется полиция. Несчастных, голодных людей навалом запихивают в грузовики, вывозят на окраины города и вышвыривают. Пусть подыхают на пустырях...

Такой предстает перед нами Индия в кинофильме «Дети земли», рассказывающем жестокую правду о жизни простых людей несчастной, порабощенной страны. Гнев и боль за горькую судьбу своего многострадального народа вдохновили Квайя Ахмед Аббаса и весь постановочный коллектив на создание этой картины. И нет ничего удивительного в том, что советские люди встретили работу индийских кинематографистов, создавших фильм «Дети земли», с искренним сочувствием. Нам дорога демократическая направленность этого фильма, свидетельствующая, что и передовые мастера кино Индии смело вступают на путь служения интересам народа.

Однако служение народу требует полной принципиальности, а значит и острейшей политической зоркости, умения глубоко и до конца проникать в сущность изображаемых общественных конфликтов. Вот отчего хочется обратить внимание на то, что в фильме еще слабо, лишь намеком показан рабочий класс, в тесном союзе с которым и под руководством которого только и может индийское крестьянство добиться освобождения от гнета и рабства. Слабо показана и прогрессивная интеллигенция.

Уступкой буржуазной эстетике кажется и развязка фильма. Опыт Советского Союза подсказал авторам, что крестьянин может найти свое спасение от неминуемого разорения только в коллективе. Но из фильма еще не ясно, что притти к подлинному успеху коллективного хозяйства можно только лишь в результате уничтожения всех эксплоататорских классов; в фильме не показаны и главные виновники страданий народа Индии — британские империалисты, своим двухсотлетним грабительским владычеством приведшие индийский народ к ужасающей нищете. Понятна вера создателей фильма в лучшее будущее своего народа. Но необходимо было конкретнее и яснее показать пути к этому будущему.

В целом — фильм «Дети земли» говорит о влиянии великих прогрессивных идей, которые несет в себе советская кинематография, на искусство народов колониальных и зависимых стран, подымающихся в решительный бой за свое освобождение.

Нет сомнений, что прогрессивные индийские кинематографисты многое смогли бы рассказать обо всем этом своим зрителям, обладай они полной свободой в выражении своих истинных мыслей и чувств. По фильму видно, что многим пришлось поступиться его авторам, чтобы картина могла увидеть свет в условиях свирепой английской цензуры.

Но тщетно империалистическая цензура будет заглушать голос народной правды! Этот голос звучит все громче. Одним из подтверждений этого и является фильм «Дети земли».

Проф. М. Баскин

БУРЖУАЗНАЯ ЭСТЕТИКА НА СЛУЖБЕ РЕАКЦИИ

«Капитализм гибнет, — писал В. И. Ленин в декабре 1921 г., — в своей гибели он еще может причинить сотням и тысячам миллионов людей невероятные мучения, но удержать его от падения не может никакая сила».

Это гениальное предвидение В. И. Ленина как нельзя актуальнее звучит в наши дни.

За годы, прошедшие с тех пор, когда Владимиром Ильичем были сказаны эти слова, Советский Союз превратился в могучую социалистическую державу. От капиталистического мира отпал ряд стран Центральной и Юго-Восточной Европы. В недрах капитализма зреют новые могучие антиимпериалистические силы, становящиеся под знамена коммунистических партий и ведущие смелую борьбу против империалистической реакции.

Поистине—«Мы живем в такой век, когда все дороги ведут к коммунизму» (В. М. Молотов).

Однако отживающие силы старого общества не уходят с исторической арены добровольно: они бешено сопротивляются, пытаясь отравить сознание миллионов простых людей ядом империалистической идеологии. Эту позорную роль взяло на себя буржуазное искусство, в том числе, и, может быть, прежде всего — кино. Как отмечал товарищ А. А. Жданов в 1947 году на философской дискуссии, «Все силы мракобесия и реакции поставлены ныне на службу борьбы против марксизма». И современная буржуазная эстетика, выполняя заказ американских империалистов, пытается обосновать и утвердить реакционную сущность, безидейность и растленность новейшего буржуазного искусства, его полный маразм, отражающий, как в капле воды, общий маразм буржуазной культуры и тем не менее провозглашаемый буржуазной эстетикой в качестве высшей формы художественной культуры современного человечества.

Новейшая буржуазная эстетика занимается пропагандой во всех областях искусства самого пошлого и наглого формализма. В литературе, театре, музыке или кино она не только отрывает форму от содержания, но целиком подчиняет содержание форме, открыто проповедуя на порочной формалистической основе превращение искусства в орудие самых реакционных идеологических целей.

В этом устанавливается прямой блок между новейшей буржуазной эстетикой и так называемой семантической философией, которая в духе средневековых схоластов пытается заменить изучение реальной действительности чисто формальными словесными рассуждениями. По утверждению семантиков, словесные термины и обозначения важнее реальных фактов и объективных процессов. В применении к эстетике это означает оправдание «заумного», «иррационального» искусства, то-есть такого искусства, которое не отражает жизни, а якобы заменяет ее.

Реакционные американские искусствоведы в своем отрицании идейного, содержательного искусства доходят до чудовищного лозунга: произведение искусства должно отличаться не качественной, а количественной стороной, не идейным содержанием, а... размерами.

Исходя из этого, американские скульпторы гордятся статуями, высеченными из натуральных скал, хотя в этих статуях нет ничего, кроме чисто физической «величины». Американские эстеты поют хвалебные гимны архитектору-формалисту Кассу за то, что он построил пятидесятиэтажный небоскреб, хотя это здание не представляет собой ничего, кроме казенщины и безвкусицы. Представителей упадочной американской фресковой живописи Бредфорда, Гордона и других им подобных, «ученые» искусствоведы хвалят за то, что в их творчестве «нет содержания», что их формалистическое искусство непонятно широким массам. Таковы основные «принципы» современной американской эстетики.

На аналогичных позициях стоит и французская реакционная эстетика в лице Озанфана и других, провозглашающая высшим принципом искусства бессодержательный «геометризм». Изображение действительности во всем ее качественном многообразии сторонники «геометрического искусства» предлагают заменить изображением геометрических линий и фигур, которые якобы и составляют единственную реальность мира.

В роли одного из главнейших «теоретиков» современного формалистического искусства выступает реакционный философ-идеалист, итальянский агент американского империализма Б. Кроче. Согласно его давно уже разоблаченным утверждениям, искусство имеет дело только с формой. Содержание для Кроче является чем-то третьестепенным, ненужным, а иногда даже «вредным». Формалист и реакционер Кроче ненавидит реалистическое искусство и его демократические тенденции. Он — открытый и неутомимый пропагандист избитого, пошлого и реакционного лозунга «искусство для искусства».

Таким образом, воинствующий формализм в современной буржуазной эстетике — впрочем, как и всякий формализм вообще — носит явно выраженный антинародный характер. Буржуазные эстеты провозглашают искусство уделом «избранных», потому что истинный классовый смысл современного формализма как раз и заключается в апологии кучки эксплоататоров, стоящих у власти в капиталистических странах, а истинным содержанием деятельности буржуазных эстетов является борьба против народа и демократического искусства, выражающего чаяния и стремления миллионов.

Формализм в искусстве, как об этом говорил товарищ А. А. Жданов в своем выступлении на совещании деятелей советской музыки, есть отказ от служения народу в угоду обслуживания сугубо индивидуалистических переживаний небольшой группы избранных эстетов.

Современная зарубежная эстетика выступает и под флагом воинствующего мистицизма. Она подымает на щит не только формализм, но и средневековое мракобесие, пытается возродить потрепанный лозунг аристократических романтиков: «Назад к XIII веку! Долой разум и науку!» Неудивительно, что реакционные англо-американские искусствоведы объявляют своим евангелием книгу профессора Оксфордского университета Девиеса «Золотой век Испании», в которой доказывается ни больше, ни меньше, как «прогрессивность» испанских инквизиторов.

Вслед за средневековыми мракобесами современные буржуазные эстеты провозглашают культ иррационализма. Они открыто солидаризируются с Ватиканом, который, как известно, является одним из идеологических центров мировой реакции. Опираясь на мораль и философию католической церкви, французские эстеты из группы Озанфана видят в искусстве своеобразный род средневековой магии. Один из них — композитор Оливье Мессиен —

создает религиозно-мистические произведения средневекового типа под характерными заглавиями: «Маленькие литургии», «Явления предвечной церкви» и т. д. Мессиен открыто заявляет, что он «не знает» ни современной Франции с ее революционным пролетариатом, руководимым коммунистической партией, ни стран новой демократии, ни великой страны социализма. Мессиен предпочитает «жить в прошлом». Поэтому своими высшими авторитетами он «признает» только реакционных французских романтиков прошлого века — графа Монталамбера и Вильнева-Баржемона...

Эти же «иден» присущи многим представителям реакционной американской эстетики, исходящим из «учения» американского социолога и юриста Уолтера П. Кеннеди, открыто заявившего, что американцам «надоел» материализм и реализм и что пора вернуться к идеализму в его схоластической форме. Множество откровенно мистических фильмов, поставленных Голливудом в последние годы, является достаточно наглядным подтверждением этого.

Особое распространение в США получила реакционная эстетика «персонализма». Персоналисты утверждают, что природа и человеческое общество подчинены в своем развитии особому «личному мировому духу». Исходя из этого, они видят задачу искусства в предугадывании «предначертаний» этого духа, в реализации его «божественных целей».

Не меньшим распространением пользуется в США идеалистическая «концепция» Альфреда Уайтхеда, сторонники которого, отрицая существование реальных вещей, видят задачу искусства в изображении «потусторонних сущностей»...

Все эти «теории» и «принципы» американских мракобесов от искусства в конечном счете преследуют вполне определенные и отнюдь не потусторонние цели — отвлечь демократическую интеллигенцию, трудящихся от реальности, от «проклятых вопросов» действительности, от интересов классовой борьбы, посеять неверие в силы разума, убедить в бессмысленности и невозможности революционного преобразования жизни, растлить здоровые вкусы народа.

Как это доказал с предельной ясностью В. И. Ленин в своей бессмертной работе «Материализм и эмпириокритицизм», новейшая реакционная философия, в том числе, как мы видим, и современная буржуазная эстетика, занимается пропагандой фидеизма, пропагандой человеческого бессилия и пассивности в угоду активности и силе кучки монополистов.

Находясь в своей значительной части на позициях субъективного идеализма, представители современной реакционной эстетики смотрят на мир не как на объективную реальность, а как на совокупность человеческих ощущений. Они утверждают «произвольность» искусства, его независимость от окружающей действительности, а самую действительность объявляют продуктом человеческой фантазии.

Как известно, В. И. Ленин доказал в «Материализме и эмпириокритицизме», что субъективный идеализм в конечном счете ведет к солипсизму, то-есть к утверждению, что в мире не существует ничего, кроме моего «я». Современные реакционные зарубежные искусствоведы как раз открыто и развивают бредовые идеи солипсизма. На определенную часть деятелей искусства США оказывает влияние распространенная среди буржуазных философов циничная формула: «реальный мир есть не что иное, как бред параноика». Отсюда огромное количество романов и кинокартин о душевнобольных, о людях, утративших границу между галлюцинацией и реальностью.

Если мир это только мое воображение, если не существует ничего объективного и общеобязательного, то неизбежен и зверский, циничный вывод: «все дозволено». И буржуазные эстеты становятся пропагандистами образа жизни, «идей» и вкусов сутенеров и уголовных преступников, пропагандистами воинствующего аморализма.

На это ярко и убедительно указывал еще А. А. Жданов в своем докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград». Он говорил:

«Весь сонм буржуазных литераторов, кинорежиссеров, театральных режиссеров старается отвлечь внимание передовых слоев общества от острых вопросов политической и социальной борьбы и отвести внимание в русло пошлой безидейной литературы и искусства, наполненных гангстерами, девицами из варьете, восхвалением адюльтера и похождений всяких авантюристов и проходимцев».

Современное состояние американской кинематографии подтверждает это с особенной очевидностью и полнотой.

Растленное буржуазное искусство и его идеологи охотно выступают под знаменем безродного космополитизма. И это не случайно, ибо космополитизм, как известно, есть орудие монополистов, заинтересованных в погоне за «бизнесом», в разрушении национальных границ, в подчинении сознания народов идее «всемирности» капитала. Дельцы с Уолл-стрита и Сити — воинствующие космополиты, пытающиеся распространить свои щупальцы на все страны мира. Экспансионистский «план Маршалла», план закабаления человечества американским финансовым капиталом — это космополитизм в действии.

Неудивительно, что буржуазные «эстеты», классовая роль которых сводится к защите интересов империалистического лагеря, его идеологии и «морали», пропагандируют космополитизм как средство борьбы против национальных демократических культур и подлинного реализма в искусстве. Они выступают в качестве наемных приказчиков финансовых и промышленных корпораций США, средствами искусства они занимаются идеологической подготовкой новой империалистической войны.

Общеизвестно, что основные организации США, специально занимающиеся вопросами искусства, вроде Национальной галереи в Вашингтоне, Филадельфийского музея искусств или Музея искусства в Детройте, почти полностью содержатся на средства Морганов, Рокфеллеров, Фордов. По прямой указке этих своих патронов они и ведут гнусную деятельность по одурманиванию сознания широких народных масс!

Наряду с мистико-иррациональными и откровенно «безидейными» фильмами, услужливые кинодельцы из Голливуда выпускают многочисленные фильмы, проповедующие космополитические идеи объединения Западной Европы под эгидой США.

Американские литературные критики по преимуществу подвизаются в органах журнальной корпорации «Тайм», возглавляемой миллионером Генри Люсом.

Генри Люс — сторонник «мирового государства» во главе с США, еще в 1941 году выдвинул империалистический лозунг: «XX век — американский век». По дирижерской палочке Люса литературные отделы самых распространенных в США желтых журналов, вроде еженедельников «Тайм» или «Лайф», занимаются безудержным и крикливым восхвалением космополитизма и англосаксонского расизма.

Их французские собратья пишут статьи, романы и выпускают кинокартины вроде «У врат ночи», в которых французскому народу рекомендуется отказаться от национального суверенитета и добровольно подчиниться американским банкирам. И таких примеров — немало!..

Современные буржуазные искусствоведы не признают самобытного национального искусства, отрицают народность в искусстве, объявляют носителем искусства «человека вообще», без рода и племени, космополита, растленного индивидуалиста, лишенного всякой совести и чести и также враждебного по отношению к чужим народам, как и к своему народу.

«Теоретические» основы современного индивидуализма попытался сформулировать не кто иной, как Гувер —

один из политических лидеров американского экспансионизма, не так давно написавший специальный «философский труд» под характерным названием: «Американский индивидуализм».

В этой отвратительной, людоедской книжке пропагандируется мысль, высказанная еще младогегельянцами и разоблаченная Марксом и Энгельсом в «Святом семействе», мысль об отдельной личности, как демиурге истории. Разница лишь в том, что младогегельянцы объявили законодателем истории «критически мыслящую личность», а Гувер подменил это понятие «личностью делового человека», то-есть плутократа XX столетия. Для плутократа любовь к своему народу, национальный суверенитет и культура других народов являются ничего не значащими «словами».

Так индивидуалистический катехизис американского финансового капитала раскрывает истинную подоплеку той космополитической пропаганды, которую ведут растленные представители современного буржуазного икусства. И когда французский «эстет» и «философ» Сартр объявляет основой истории изолированного, безродного человека, действующего «вне общественных отношений» и диктующего миру свои законы, то он в завуалированной форме пропагандирует индивидуализм и космополитизм, «теоретически обоснованный» мистером Гувером. Когда в пьесе «Смерть без погребения» Сартр клевещет на французских партизан, превращая их в «индивидуалистов», действующих не в интересах освобождения своей родины, а по своим «сугубо личным» побуждениям, — он тоже выступает как пропагандист американского космополитизма и индивидуализма. И это трогательное единство Сартра и мистера Гувера отнюдь не случайно: Сартр и его друзья по экзистенсиализму уже давно разоблачены французским народом как воинствующие защитники «плана Маршалла», продающие национальную честь и достоинство французского народа американскому капиталу!

С немалой ретивостью насаждает воинствующий космополитизм и индивидуализм другой французский эстет и лакей американского империализма Андре Жид, выступающий за искусство, «абсолютно свободное» от служения народу.

В самих Соединенных Штатах Америки пропагандой воинствующего индивидуализма и космополитизма усиленно занимается «критик» Ньютон Арвин, видящий основную задачу искусства в описании «интимных страстей» замкнутого, изолированного человека, противостоящего обществу и лишенного какой бы то ни было привязанности к своему народу. Эстетствующее ничтожество Ньютон Арвин осмеливается нагло клеветать на великих классиков русской и мировой литературы, на Тургенева и Толстого, которые были истинными сынами своей родины и пламенно ненавидели безродный космополитизм. Тургеневу и Толстому американский выродок противопоставляет космополитов Марселя Пруста и Андре Жида. В своих бездарных эпигонских статьях космополит Арвин выступает как воинствующий субъективный идеалист и фрейдист в искусстве. Он заявляет, что литература должна отказаться от отражения того, «что делается в торговле, в промышленности, на фабриках, заводах». Он предлагает превратить искусство в описание «темных участков подсознательной или бессознательной жизни», развивая реакционный и психопатический лозунг — смотреть на жизнь, как на сон или на бред параноика.

Большой популярностью среди буржуазных реакционных эстетов пользуются «работы» американца Ван Кирка, в которых содержатся призывы проявлять максимум «доброжелательности» по отношению к военным фашистским преступникам, по отношению к поджигателям новой мировой войны. Ван Кирк прикрывается рассуждениями «о международной справедливости и доброй воле», подразумевая под этим отказ народов от их национальной независимости.

Вместе с американскими и французскими реакционными эстетами, певцом космополитизма на английской почве выступает английский «теоретик» Джод, выпустивший недавно в Лондоне очередную книгу «Декаденс», в которой эклектически сочетаются воззрения Фрейда, Платона, Паскаля, Макса Нордау, Ницше и даже... Муссолини и Гитлера. Зато Джод «не замечает» таких подлинных корифеев эстетической мысли, как Белинский и Чернышевский. «Не замечает» космополит Джод и всемирно исторической роли советского искусства.

Отличительной особенностью буржуазных космополитов является их органическая связь с воинствующим национализмом и расизмом. Неслучайно, например, что американские космополиты, вроде Богардуса, Паудермекера, Уорнера и К°, посвящают целые страницы своих реакционных произведений «порокам» французов, итальянцев, шведов, испанцев, болгар, чехов, словаков и т. д. Так, Стюарт Чейз, рекомендуя всем странам и народам мира отказаться от своего национального суверенитета, призывает «человечество» подчиниться американской расе, как расе «высшего» типа. Стюарт Чейз объявляет порабощение колониальных народов, а также национальный и расовый гнет внутри Америки лишь логическим или языковым недоразумением. Другой космополит Эдуард Григг «советует» французам, итальянцам, болгарам, румынам и другим народам отказаться от своей национальной независимости. В то же время он объявляет британскую нацию «нацией превыше всего».

Английский космополит Тойнби откровенно провозглашает англо-саксов «высшей расой», в то время как к «низшим расам» он относит славянские народы.

Такую же откровенную космополитическую и вместе с тем расистскую позицию занимают руководящие английские лейбористы, начиная от Бевина и кончая Ласки. Вместе с Черчиллем они сколачивают реакционные блоки для борьбы с Советским Союзом и странами новой демократии. Исходя из этого, они и выдвигают космополитический лозунг, будто бы существует абстрактное «мировое искусство», «мировая культура», одновременно утверждая, что только Западная Европа и США являются творцами этой «мировой культуры».

Советская эстетика, ведущая борьбу против растленного буржуазного искусства и растленной буржуазной эстетики, против безродного космополитизма и расистского мракобесия, выполняет огромную прогрессивную миссию в интересах народов всех стран.

Советское искусство, в том числе и кинематография, правдиво и ярко отражает величие Сталинской эпохи, грандиозные успехи строительства коммунизма в нашей стране, развитие и укрепление новых, социалистических отношений — отношений товарищеского сотрудничества людей и народов, освобожденных от эксплоатации человека человеком, от мерзостей старого, растленного мира. У деятелей советского искусства нет иных задач, кроме задач воспитания народа в духе пламенного советского патриотизма, беззаветной преданности нашей Родине, великой партии Ленина—Сталина.

В лучших произведениях советского киноискусства, литературы, театра ярко показаны эти благородные черты человека нового мира, советского человека, его самоотверженная борьба за мир, его ненависть к империалистическим поджигателям войны и буржуазной идеологии космополитизма.

Советское искусство, вдохновляемое и направляемое великим и мудрым вождем народов И. В. Сталиным, неуклонно идет вперед.

В то же время буржуазное искусство, его эстетические теории и принципы разваливаются и гниют, как разваливается и гниет весь буржуазный мир.

А. Эрштрем

ПРОПАГАНДА РАСОВОЙ НЕНАВИСТИ

Фильмы, выпущенные американской кинематографией за полвека ее существования, — наглядное доказательство процветания в США гнусной расовой дискриминации.

Голливудские фильмы преднамеренно показывают негров как представителей низшей расы. Американский зритель вынужден видеть на экране негров в ролях клоунов, суеверных дураков, шутов, правонарушителей и преступников.

Уже с 1905 года Голливуд начинает выпуск короткометражек с негритянскими актерами — «Сватовство и женитьба чернокожего», «Битвы нации» и другие. В 1909—1910 годах продюсер Зигмунд Любин выпускает серии комических короткометражек — «Расуса» и «Самбо». Во всех этих фильмах негры предстают как объект насмешек.

С 1907 года Д. Гриффит и другие американские режиссеры выпускают фильмы: «Щеголь», «Раб», «Честь его семьи», «Битва».

Уже по этим фильмам можно судить о расистских настроениях маститого американского режиссера.

Среди американской интеллигенции существует мнение, что, хотя прошло уже 85 лет с тех пор, как началась война между Севером и Югом, теперь эту войну выиграл Юг.

Гриффит и вообще американское кино сыграли немалую роль в деле обеспечения этой победы американских человеконенавистников. Фильмы о войне Севера с Югом и особенно «Битва» (1911) и «Октарул» (1913) положили начало «батальному жанру», воспевающему и романтизирующему рабовладельческий Юг и всячески хулящему демократию.

Выпущенный Гриффитом в 1915 году фильм «Рождение нации» как бы суммировал отношение реакционеров Юга ко всему прогрессивному. Это монументальное произведение Гриффита было панегириком Ку-Клукс-клану и злобным клеветническим наветом на негритянскую часть населения Америки. Таким образом, именно Гриффит возглавил реакционное направление в американской кинематографии, пропагандирующее идеи расовой дискриминации.

Политика реформизма, примирения и мелкой благотворительности в «негритянском вопросе» сказалась в ряде фильмов, распространяющих представление о неграх как об ограниченных существах, полуживотных, которые ищут поддержки у белых и признают их своими хозяевами.

Американский аболиционизм в кино не пошел дальше экранизации «Хижины дяди Тома». С 1903 года этот роман экранизировался шесть раз, но только в 1914 году роль дяди Тома впервые была поручена негру.

В 1947 году «Негритянский союз актеров», поддержанный рядом других прогрессивных организаций, опротестовал попытку создать седьмую версию экранизации «Хижины дяди Тома», аргументируя тем, что роман «фальшиво представляет положение негров в американском обществе». Инсценировки и экранизации этого романа породили устойчивый в американском искусстве образ идеального, с точки зрения хозяев, покорного негра-раба, примирившегося со своей участью.

Фильмы, прославляющие такую покорность, восхваляются критикой, а малейшее проявление в них даже не стремления к борьбе, а просто недовольства жестоко осуждается. Такие фильмы быстро объявляются «нехудожественными».

С появлением звукового кино негритянские актеры становятся популярными. Падкий на успех Голливуд не мог пройти мимо талантливых певцов-негров. Крупнейшие фирмы Голливуда ставят фильмы, в которых весь состав актеров негритянский. Это «Сердца в Дикси» и «Аллилуия». Задолго до выхода фильма «Аллилуия» рекламные проспекты оповещали о создании эпической картины из жизни негров в южных штатах.

Но наивно думать, что на экране было показано бесправие, рабские условия труда, типичные для положения негров на Юге. Фильм «Аллилуия» служил лишь целям пропаганды против усиливающегося бегства негров от рабского труда на плантациях в промышленные центры. Мелодраматическая история несчастной любви молодого негра к развращенной городской красотке, идеализация плантации, предостережение «детей природы»—негров—от пороков, обмана и разврата, которые таятся в городе, — вот что содержал фильм.

Все свое профессиональное умение режиссер Кинг Видор посвятил тому, чтобы «поправдивее» рассказать ложь. Безудержное веселье царило в фильме. Сверкающие зубами, белками глаз, улыбающиеся, веселые негры танцовали под аккомпанемент банджо. Празднично разодетые, счастливые негритянки с восторгом наблюдали за ними с крылечек хорошеньких домиков...

В конце 20-х и начале 30-х годов негритянских актеров охотно используют как типажи для всевозможных «экзотических» лент. В фильмах «К востоку от Борнео» (Юниверсал, 1930), «Говорит Африка» (МГМ, 1930) и других «фильмах джунглей», показывающих слонов, обезьян и охоту за носорогами, негры выведены как каннибалы, охотники за черепами и т. д. Во время съемок охоты на львов для фильма «Говорит Африка» на негра-загонщика набросился лев; оператор, снимавший охоту, запретил стрелять в льва, терзавшего чернокожего, и «открутил» всю сцену с подлинным англо-саксонским спокойствием. Этот чудовищный поступок оператора был цинично разрекламирован и... принес фильму огромный кассовый успех.

Широко использует современный Голливуд негров-актеров во всевозможных мелодрамах, где им отводятся роли преступников, каторжников, разбойников.

Характерным образцом далеко идущей и продуманной расистской пропаганды явилась поднятая на щит американской критикой пьеса О'Нейля «Император Джонс». В 1933 г. пьеса была экранизирована под художественным руководством постановщика наиболее реакционных «библейских боевиков» Сессиль де Милля. Фильм «доказывал», что всякая власть и самостоятельность, данные негру, будут пагубны для него самого и что самое лучшее для негра — находиться в повиновении.

В 1938 году вышел фильм Виктора Гальперина «Нация в огне», поставленный по рассказу Томаса Дик-

сона (роман которого «Человек клана» лег в основу «Рождения нации»). В этом фильме делается попытка оправдать деятельность фашистских организаций, подобных Ку-Клукс-клану. Фильм пытался убедить зрителя в том, что насилие, грабежи, произвол и беззаконие, являющиеся основой деятельности фашистских организаций, порождаются всего-навсего случайным стечением обстоятельств.

В 1939 году американцами был выпущен фильм «Угнанные ветром», который убедительно и наглядно показал, что за четверть столетия, прошедшую со времени выхода «Рождения нации», Америка не сделала ни одного шага к подлинной цивилизации, ни шага против пропаганды расовой ненависти.

Подобно Гриффиту, Флеминг в фильме «Угнанные ветром» также показывал события гражданской войны между Севером и Югом. Идеализируя рабовладельческую аристократию, фильм «Угнанные ветром» утверждает, что южане вышли из войны морально победившими, и показывает негров как представителей низшей расы, которая неизбежно должна подчиняться белым во всех отношениях. Прогрессивная печать характеризовала этот фильм как чудовищную клевету на негритянский народ.

С момента вступления США во вторую мировую войну расовая дискриминация временно отступила на задний план. Нужны были солдаты—и многие тысячи негров обучались в армии и во флоте, сражались в Европе, Африке, Азии.

Голливуд в ту пору пропагандировал право негров... умирать на полях сражений наравне с белыми. Из общего числа двух тысяч фильмов, сошедших с голливудских конвейеров в 1942—1945 гг., заслуживают быть упомянутыми лишь несколько, где изображение негра действительно не оскорбляет достоинства его народа. Это фильмы «В нашей жизни» Джона Хастона (1942), «Окс бау инцидент» Уильяма Уэллмана (1943), «Смертельное погружение» Арчи Майо (1943).

С окончанием войны, когда американские правительственные круги решили, что отпала необходимость в заигрывании с прогрессивными кругами американских граждан, Голливуд тотчас перестал выпускать фильмы, которые апеллировали бы к конституционным свободам, демократии, равенству.

Снова все чаще и чаще появляются антинегритянские фильмы. Прогрессивные негритянские актеры пытаются бороться с этим. На неоднократные предложения голливудских компаний сниматься в ролях, порочащих негров, актриса Хазель Скотт, например, неизменно отвечала отказом. Она снимается лишь в эстрадных номерах. Актриса Баттерфлей Мак Куин, выступавшая прежде в ролях «глупых горничных» («Угнанные ветром», «Дуэль на солнце» и др.), после выхода фильма «Мильдред Пирс» (1946) объявила, что больше выступать в подобных ролях не желает. В ответ ей был объявлен бойкот большинством голливудских студий.

Уже в 1945 году американская реакция открыто выступила против каких бы то ни было прогрессивных тенденций в трактовке «негритянского вопроса». Все фильмы, демонстрируемые в южных штатах, проходят обязательную цензуру в городе Мемфисе, после чего все неподходящие (по мнению мемфисского цензора) сцены, трактующие негритянский вопрос в духе, не угодном плантаторам и аристократам, вырезаются.

Недалеко от своих южных коллег ушли и северные «демократы». Независимая производственная группа «Соммерсет Скрин Гилд» в 1947 году обратилась к национальным банкам за финансовой поддержкой для постановки фильма «Пылающий крест», робко критикующего варварскую антинегритянскую деятельность Ку-Клукс-клана.

Ни один из банков не согласился финансировать такой фильм, прокат его был весьма ограничен, а пресса попыталась замолчать его появление или представить фильм в виде незначительного полулюбительского пустячка.

Американский империализм открыто ведет наступление на прогресс и демократию. Расистские теории получают в Америке самое широкое распространение, став одним из орудий осуществления теории «американского господства».

В этой обстановке Голливуд — верный слуга империализма — побивает все рекорды изобретательности, производя оптом и в розницу идеологическую отраву, направленную на разжигание расовой ненависти.

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Великие традиции 1
Л. ПОГОЖЕВА. Пушкинские заветы 3
О. ЛЕОНИДОВ. Подступы к пушкинским темам . . 7

К XXX-ЛЕТИЮ СОВЕТСКОГО КИНО

Е. СМИРНОВА. Большевистская партийность в советском киноискусстве 11
В. СМИРНОВ. Сила советской правды 16

«СТАЛИНГРАДСКАЯ БИТВА»

В. ПЕТРОВ. Фильм о героическом сражении . . 22
А. ДИКИЙ. Творческая радость 23
В. ЖДАН. Образ великой битвы 24

ТРИБУНА ЗРИТЕЛЯ

З. ТРОИЦКАЯ. Образ рабочего на экране . . . 28
А. ЧУТКИХ. «Орденоюсная Московская область» 30
Г. ГРИГОРЬЕВ. Виды земли советской 32

НОВЫЕ ИМЕНА

Г. АЛЕКСАНДРОВ. Талантливый дебютант . . . 36
А. ДОВЖЕНКО. Путь к образу 37
Г. РОШАЛЬ. Образ великого ученого 38

ПРОБЛЕМЫ МАСТЕРСТВА

Г. АЙЗЕНБЕРГ. Неиспользованные резервы . 40

ЗА РУБЕЖОМ

С. ДМИТРИЕВ. Индийский народный фильм . . 42
М. БАСКИН. Буржуазная эстетика на службе реакции 44
А. ЭРШТРЕМ. Пропаганда расовой ненависти . 47

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва, 1949

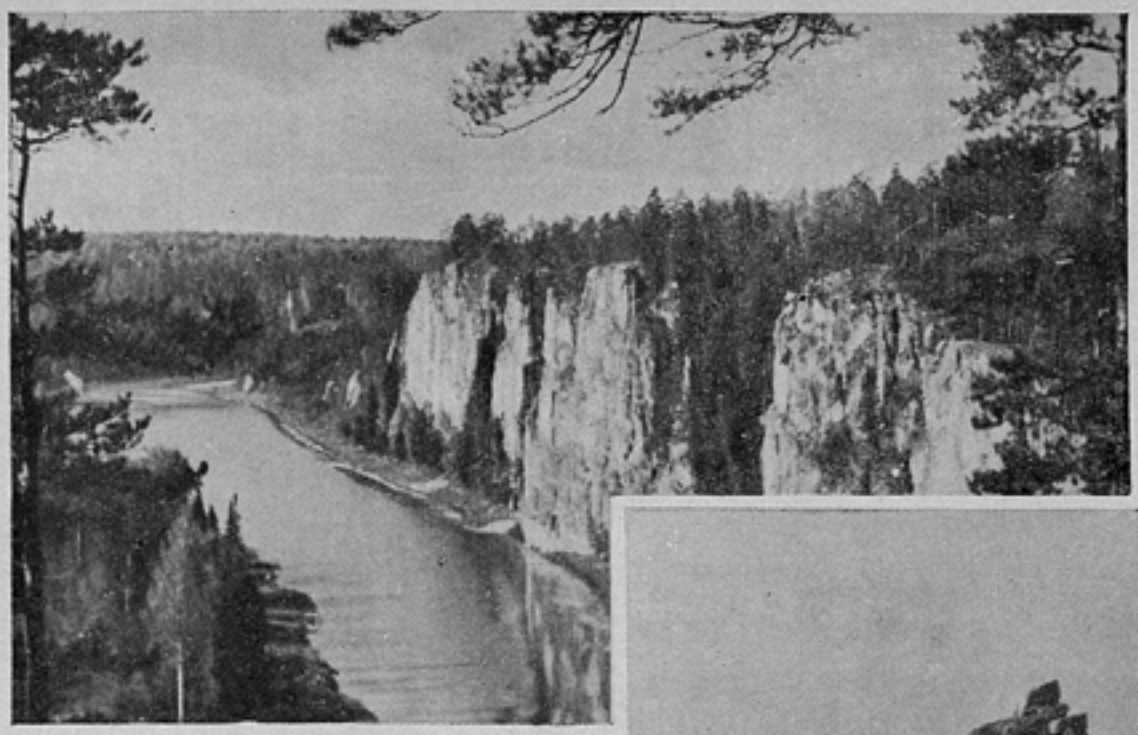
Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

РЕДКОЛЛЕГИЯ: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, Г. В. ГРАКОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Адрес редакции: Москва, Рахмановский пер. 4, тел. К-5-28-58.

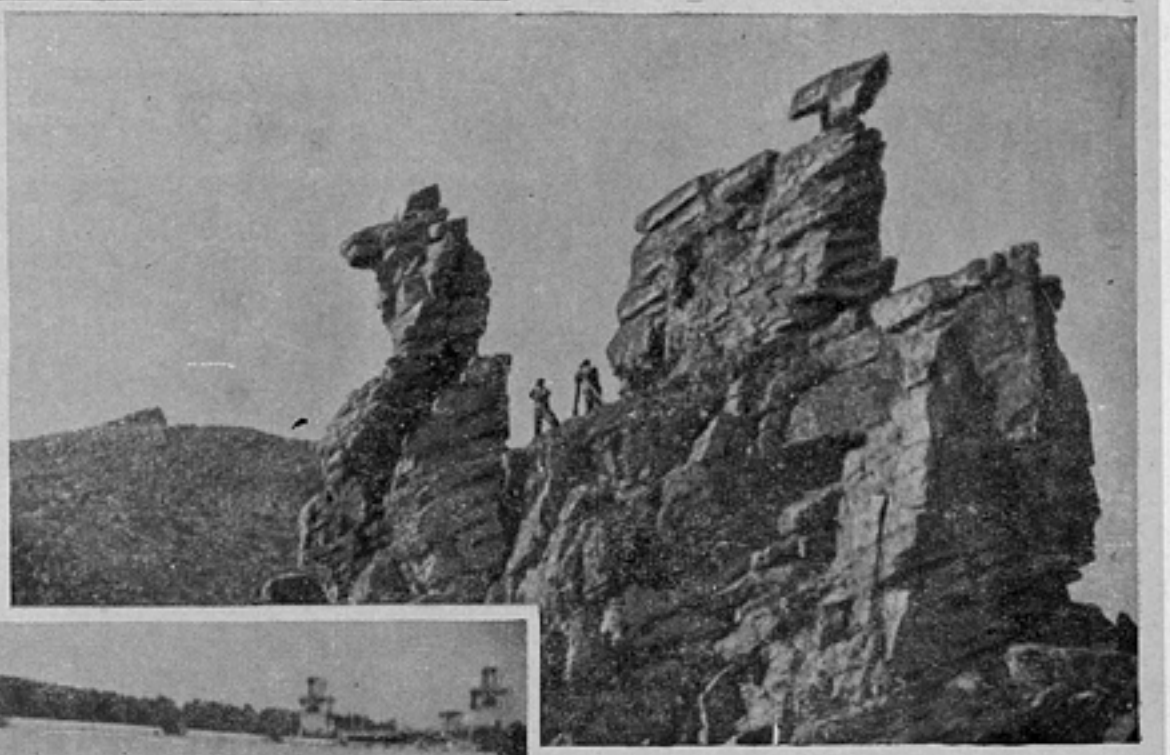
А 07356. Сдано в производство 20/V 1949 г. Подписано к печати 21/VI 1949 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 1108. Тираж 6.000 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60.000.

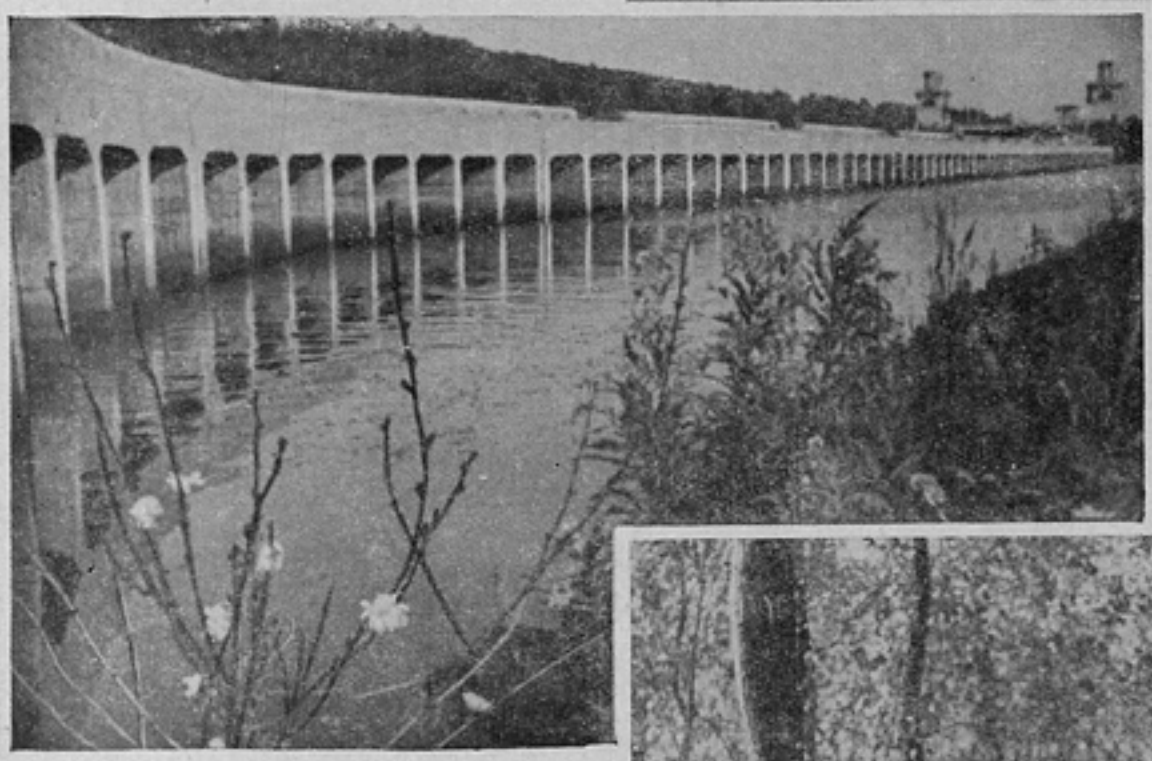
Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова.



Кадры из видового фильма

„У р а л“

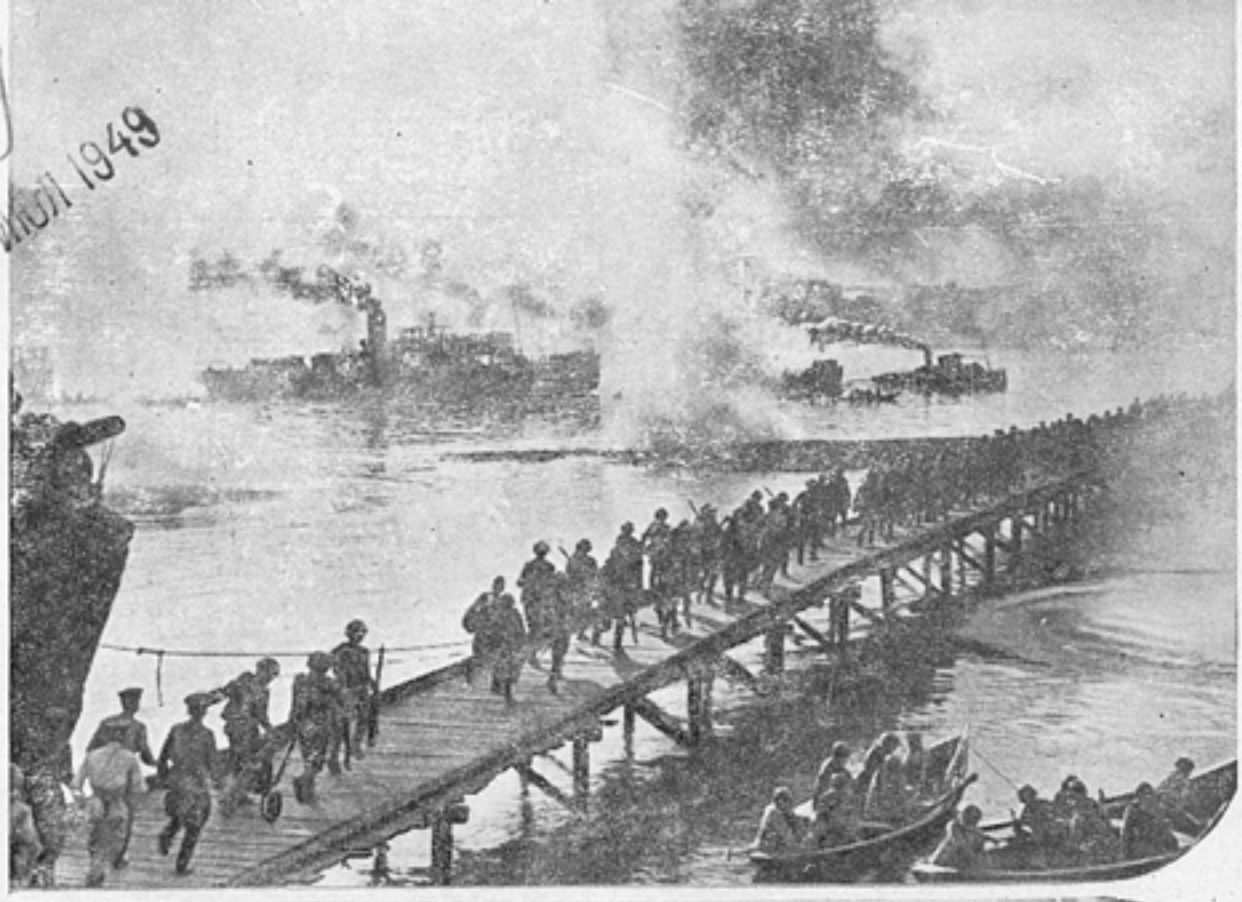


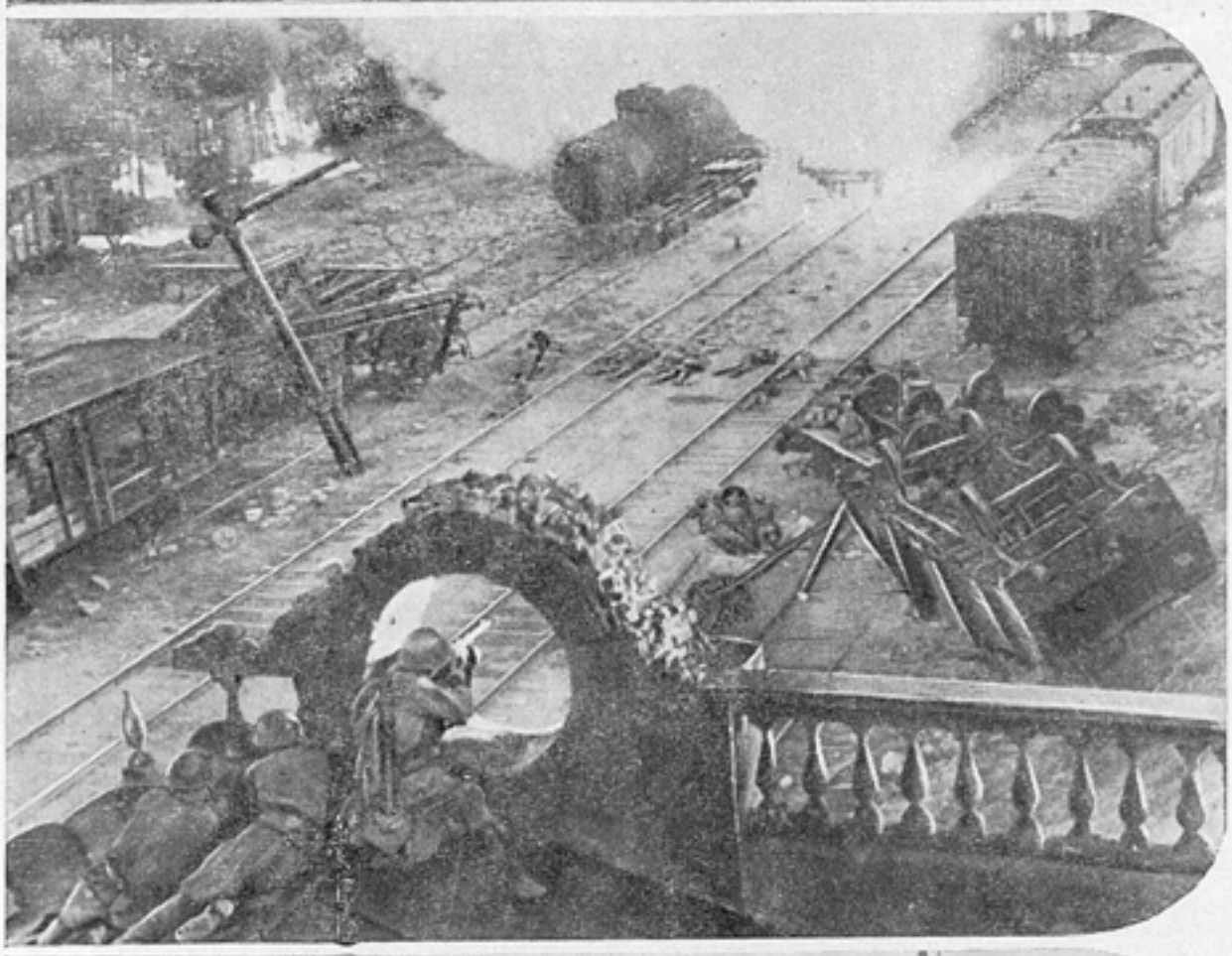


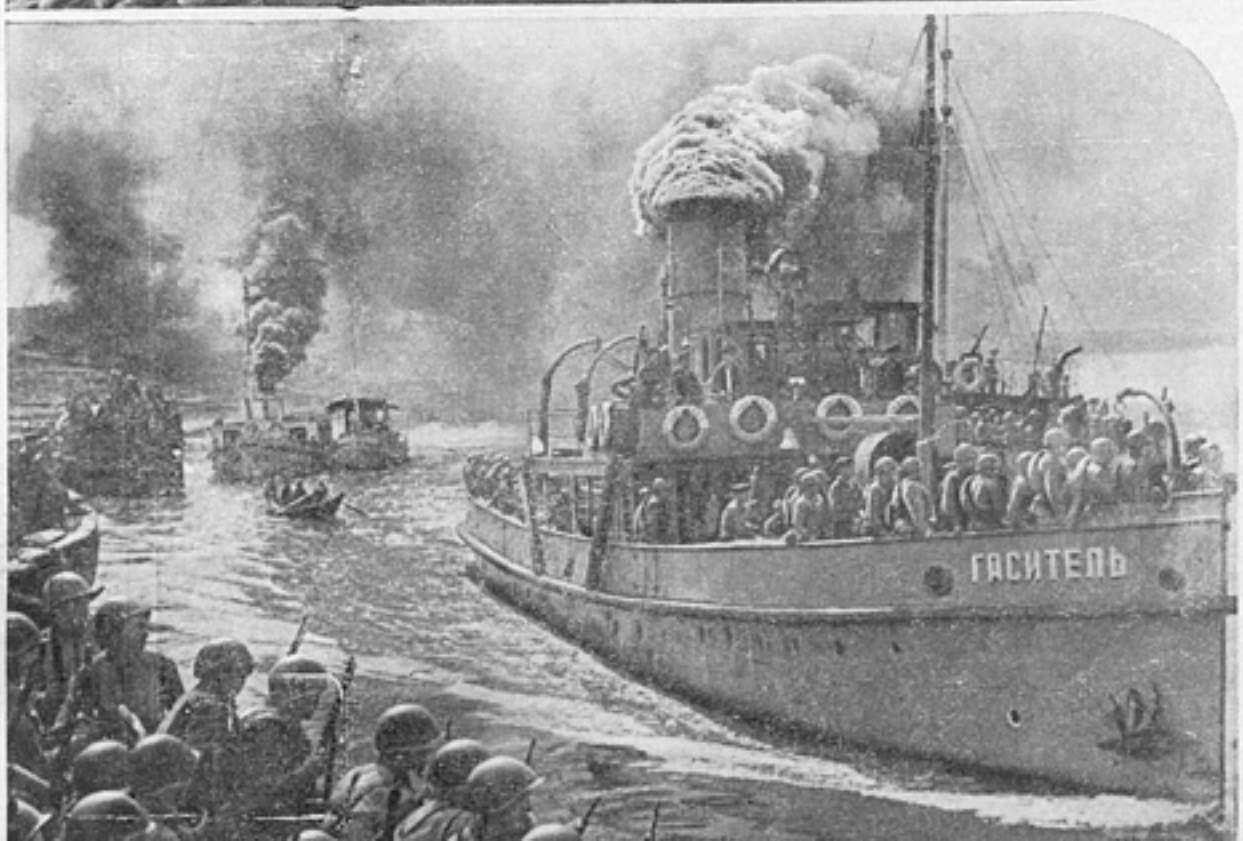
Кадры из видового фильма

„По Волге“

9
3 июл 1949







7378

Всесоюзная
Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1949 г.

Цена 10 руб.